Conflicten en grenzen

Acht literatuurwetenschappelijke studies

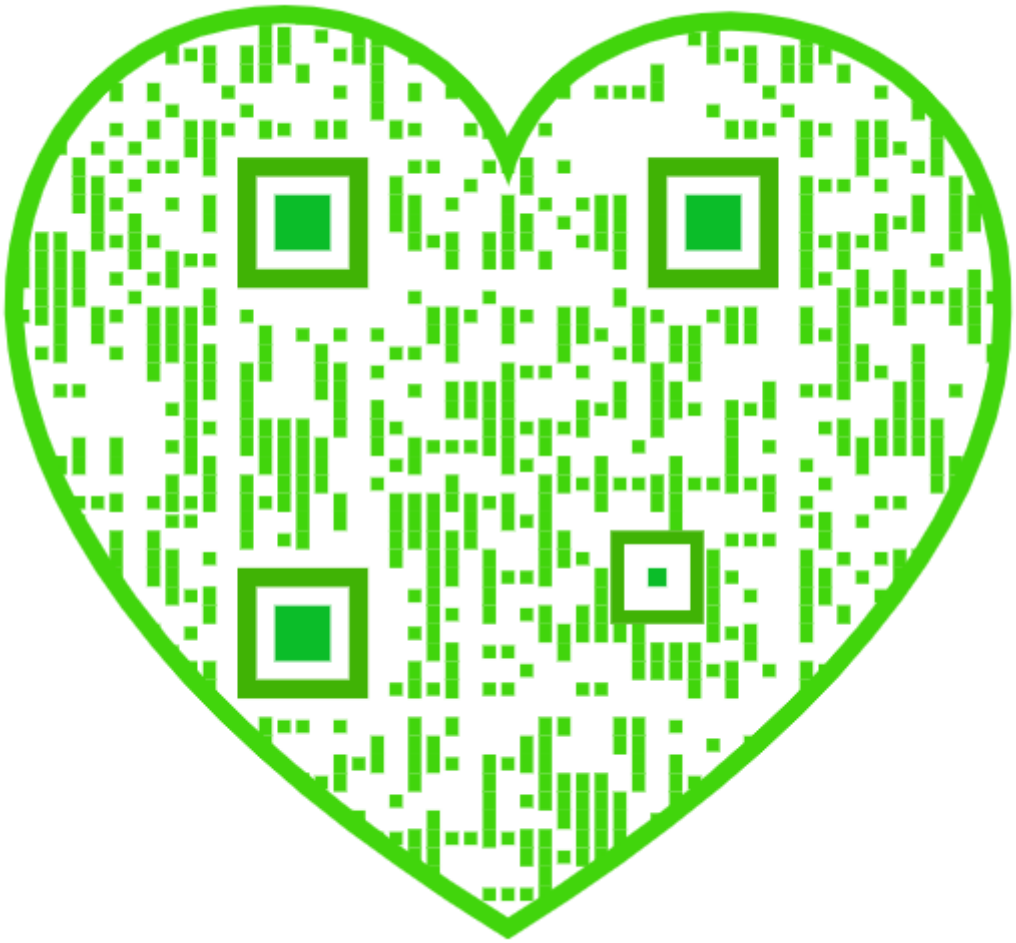
C.F.P. Stutterheim

bron
C.F.P. Stutterheim, *Conflicten en grenzen. Acht literatuurwetenschappelijke studies*. Polak & Van Gennep, Amsterdam 1963

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/stut001conf01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Voorwoord

De in deze bundel opgenomen studies - op één uitzondering (‘Tellen en dichten’) na oorspronkelijk lezingen voor diverse genootschappen en verenigingen - zijn alle reeds eerder verschenen. Ze konden niet ongewijzigd worden herdrukt. De aangebrachte wijzigingen zijn echter betrekkelijk gering in aantal en niet van ingrijpende aard.

Uitgevers en redacteuren van De Nieuwe Taalgids, Levende Talen, Tijdschrift voor Levende Talen, Mededelingen van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, Bijdragen der Allard Pierson Stichting, Voordrachten Societeit voor Culturele Samenwerking te 's-Gravenhage hebben de in hun tijdschrift of serie verschenen artikelen voor deze uitgave afgestaan. Gaarne betuig ik hun hiervoor mijn oprechte dank.

C.F.P. Stutterheim

Het conflict der werkelijkheden in het taalkunstwerk*

In het begin van het Tweede Deel van Bredero's ‘Spaansche Brabander’ draagt Ierolimo zijn knecht Robbeknol op, zijn mantel en wambuis te kuisen. Hij eindigt zijn bevel met de vraag: ‘En hedy geen borstel?’ En hierop reageert Robbeknol met: ‘En hebdy geen swijnsveeren? Dar isser gien in huys’.

Dit lijkt een normale dialoog, zò uit het dagelijks leven gegrepen en op het toneel gebracht: een vraag van de ene gesprekpartner, een ontkennend antwoord van de ander, nadat deze laatste de vraag eerst op spottende wijze heeft herhaald. Maar wanneer we verder lezen, of bij de opvoering van het stuk verder luisteren, blijkt de gespreksituatie allesbehalve normaal te zijn. Want op de woorden van Robbeknol reageert Ierolimo met de vraag: ‘Moor wat esset, dagge al secht?’ En hierop antwoordt de knecht: ‘Ik seg niemendal, Heer’.

Wij weten nu, dat Robbeknols woorden ‘En hebdy geen swijnsveeren? Dar isser gien in huys’ een zogenaamd terzijde vormen, en wel een terzijde van een bijzondere soort. Er zijn ook andere, waarop de medespeler, in tegenstelling tot het genoemde geval, het zwijgen bewaart, zonder dat dit dan als ‘veelzeggend zwijgen’ tot de dialoog gerekend kan worden.

Terzijdes komen in vele toneelstukken voor, al dan niet met een cursief woord tussen haakjes als zodanig in het handschrift door de schrijver expliciet aangeduid. In andere ontbreken ze geheel. Zo op het eerste gezicht - dat wil zeggen: zonder systematisch onderzoek van een hoeveelheid materiaal, groot genoeg om daaruit aanvaardbare conclusies te kunnen trekken - zijn we geneigd, hun aan-

of afwezigheid afhankelijk te stellen van het genre, de literaire periode, en/of de smaak van de auteur. In een Middeleeuws abel spel als ‘Esmoreit’ komen ze niet voor, althans niet als er twee personen op het toneel zijn. Wel zegt A iets terzijde tegen B zonder dat C, die zich in dezelfde ruimte bevindt, er iets van bemerkt. Maar dit blijft toch ook tot één keer beperkt. De terzijdes ontbreken ook in een treurspel als Vondels ‘Lucifer’. In min of meer realistische blijspelen echter zijn ze vrij gewoon, al kan hun aanwezigheid moeilijk een primair kenmerk genoemd worden. Op de moderne mens maken ze de indruk uit de tijd te zijn. Het verwondert ons niet, ze nog bij Lodewijk Mulder in zijn ‘De kiesvereeniging van Stellendijk’ te vinden. Vreemder lijkt het ons, dat Frederik van Eeden er bijvoorbeeld in zijn ‘Het Poortje, of de duivel te Kruimelberg’ nog gebruik van maakt. Maar dat Heyermans ze heeft afgezworen, komt ons vanzelfsprekend voor. In een stuk als ‘Op Hoop van Zegen’ zouden ze detoneren, evenals ze zouden detoneren in Vondels ‘Lucifer’.

De terzijdes hebben, zoals ieder weet, de bedoeling, van een der dramatis personae gedachten te openbaren, die niet in de dialoog passen en die hij voor de ander of voor de anderen verborgen wil houden. Niet altijd, maar toch vaak, staan ze in contrast tot de situatie, tot hetgeen hij tegen de ander zegt. Soms verwijzen ze naar een ander moment in het toneelstuk, naar iets dat reeds heeft plaats gehad of naar iets dat nog moet komen. Soms ook hebben ze een louter explicerend karakter, brengen ze tot uiting wat een der personen van plan is te zeggen, zodat de toeschouwer reeds min of meer weet, in welke richting de dialoog zich verder zal ontwikkelen.

Contrastwerking vinden we in het geciteerde geval uit ‘De Spaansche Brabander’. Robbeknols opmerking contrasteert in de eerste plaats met de tamelijk brallende formuleringen van zijn gesprekpartner en met de wereld waarin deze leeft, met de wijze waarop deze hun verhouding ervaart als de verhouding van de rijke heer, de edelman, tot zijn arme knecht. In de tweede plaats contrasteert die opmerking met de wil van Robbeknol, de rol van zijn meester, die hij als ‘rol’ ziet, althans gedeeltelijk mee te spelen.

Met andere momenten van het toneelstuk in verband staan de

terzijdes van de burgemeester van Kruimelberg, de heer van Krenten, terwijl hij in gesprek is met het meisje, dat zijn zoon tot vrouw, maar zijn vrouw niet tot schoondochter wil. Zijn vrouw heeft hem opgedragen, het meisje aan het verstand te brengen, dat haar huwelijk met een burgemeesterszoon voor deze een mesalliance zou betekenen. Maar hij wordt omver gepraat en bereikt niets. In deze voor hem onaangename situatie lanceert hij zijn terzijdes of (om de aanduiding van Van Eeden te volgen) zijn 'voor zich'-s; bijvoorbeeld: 'Had ik mijn vrouw maar hier, / Dat meisje wordt zoo lastig met haar vragen', of: 'Jongen! jongen! / Ze heeft gelijk, maar als mijn vrouw het hoort, / Dan is mijn leed niet te overzien'. Dit verwijst naar een uiteenzetting tussen de beide echtgenoten, die nog moet komen. Hier openbaart zich, om de terminologie van Van der Kuns 'Handelings-Aspecten in het Drama' te gebruiken, het prospectieve handelingsaspect.

Louter explicerend lijkt mij een terzijde in 'De kiesvereeniging van Stellendijk', als iemand, die een ander tot iets wil overhalen en tot nu toe niets heeft bereikt, hardop in zichzelf zegt: 'Dan wil ik nog een laatste poging wagen'. Voor een enigszins intelligent publiek had dit terzijde wel achterwege kunnen blijven.

Ik duid dit alles slechts even aan en ben mij er dus van bewust, dat ik met deze indeling en deze enkele voorbeelden de kwestie in de verste verte niet heb uitgeput. Maar die kwestie heeft nog een andere kant, en daarom is het mij hier begonnen. De hardop denkende is verstaanbaar voor de toeschouwers, - maar niet voor de man of de vrouw, die zich op enkele meters afstand van hem op het toneel bevindt. Deze in het oog of in het oor springende afwijking van de werkelijkheid, deze brutale inbreuk op de orde der onmiddellijk waarneembare en controleerbare fysische verschijnselen, plaatst ons midden in een centraal probleem-gebied der algemene literatuurwetenschap.

Het hardop denken is niet tot de terzijdes beperkt. Hoe vaak staat iemand niet op het toneel een monologue intérieur tot een monologue extérieur te maken! Ook in monologen wordt hardop gedacht. Het zou interessant zijn na te gaan, in welke soorten toneelstukken, in welke perioden en bij welke schrijvers ze voorkomen. Zeker is, dat

men ze kan aantreffen in drama's, waarin de terzijdes ontbreken In de ‘Esmoreit’ bijvoorbeeld, waarin niets overeenkomt met hetgeen ik uit de ‘Spaansche Brabander’ en ‘Het Poortje’ heb geciteerd, is het aantal monologen niet gering. De hoofdpersoon uit Maurits Dekkers ‘De wereld heeft geen wachtkamer’ spreekt meermalen zijn gedachten uit, als hij met zichzelf alleen is, maar in gezelschap van een ander treedt hij nooit buiten de dialoog. Dergelijke feiten bewijzen, dat er, behalve de genoemde overeenkomst, tussen de monologen en de terzijdes ook essentiële verschillen moeten bestaan. Om deze te kunnen typeren, moet ik het begrip ‘werkelijkheid’, of beter: twee begrippen ‘werkelijkheid’ invoeren, en - wil ik niet ogenblikkelijk in een complex van problemen het spoor bijster raken - de zaken voorlopig wat eenvoudiger voorstellen dan ze zijn.

Ik stel dan, dat de toneelschrijver in zijn drama een werkelijkheid van een zeer bepaalde orde opbouwt, die ook door degene die aan dat drama deel heeft, dat wil zeggen: er niet alleen naar zit te kijken maar er ook door gegrepen wordt, als een werkelijkheid wordt beleefd of ervaren. Plaatsen we ons buiten de beleving, reflecteren we op het toneelstuk en vergelijken we het met hetgeen door de bank ‘werkelijkheid’ wordt genoemd, dus met de wereld waarin we dagelijks leven, dan blijkt het verscheidene elementen te bevatten, die van oudsher als ficties, illusies, leugens of afwijkingen van de werkelijkheid bekend staan.

Het is de vraag, of de monoloog als zodanig, dus afgezien van de (dikwijls poëtische of in allen gevalle stilistisch zeer verzorgde) vorm die daaraan gegeven wordt, wel tot die ficties kan worden gerekend. Immers er zijn genoeg mensen, die in of met zichzelf spreken, hun innerlijke gedachten voor zichzelf tot klinkende werkelijkheid maken. Maar dan moeten we toch met het volgende rekening houden. In het dagelijkse leven wordt dit ‘eenzaam spreken’ als iets uitzonderlijks, iets abnormaals beschouwd, dat een bepaalde persoon typeert. Er bestaat zelfs een aparte uitdrukking voor; van zo iemand wordt gezegd: ‘Hij is op een donderdag geboren’. Een dergelijke uitdrukking zou nooit zijn ontstaan, wanneer alle mensen zonder uitzondering de bedoelde eigenschap bezaten. Bovendien

wordt ook in romans die eigenschap bij de beschrijving van een bepaalde persoon wel vermeld.

Wanneer een der dramatis personae een monoloog uitspreekt, wordt dit echter als normale werkelijkheid aanvaard, en het is de bedoeling van de dramaturg zeker niet geweest, daardoor een bepaald aspect van iemands persoonlijkheid te belichten. In dit opzicht kunnen we dus, naar het mij voorkomt, bij de monoloog van een fictie spreken.

Ik heb gezegd: het uitspreken van een monoloog wordt als normale werkelijkheid aanvaard. Maar ik moet daaraan toevoegen: onder bepaalde omstandigheden, wanneer het namelijk voor ons gevoel niet in conflict komt met andere momenten van het toneelstuk. Want anders worden we er ons reeds tijdens de beleving van bewust, dat de monoloog detoneert. En het is niet onwaarschijnlijk, dat deze in bepaalde drama's ontbreekt, omdat hij daarin zou detoneren. Wie kan zich bijvoorbeeld ‘Op Hoop van Zegen’ voorstellen met monologen van Kniertje, Barend, of een ander? Als in het eerste bedrijf Geert uit de gevangenis in de woning van zijn moeder is teruggekeerd, is hij lang genoeg alleen op het toneel om iets te zeggen. Hij doet dit echter niet. Deze éénmansscène blijft tot bewegingen en gebaren beperkt. Wel staat er in de tekst te lezen: ‘Dan, grommend, plompt hij bij de tafel, de hand onder het hoofd, staat wrokkend op’, maar grommen en wrokken, hoewel hoorbaar, blijven van spreken, van een alleenspraak, ver verwijderd.

Bezien of beluisteren we nu de terzijdes. De hardop denkende bevindt zich in de onmiddellijke nabijheid van een ander. Maar die ander - en dit is het gewone geval - reageert niet; hij lijkt plotseling met doofheid ingespoten (om een uitdrukking van Querido te gebruiken). Dit is zozeer afwijkend van hetgeen ons de dagelijkse werkelijkheid te zien geeft, dat er al heel wat tegenover moet staan, willen we deze fictie als werkelijkheid kunnen aanvaarden. Dat terzijdes in bepaalde stukken detoneren, dat sommige toneelschrijvers er principieel van hebben afgezien, lijkt volkomen begrijpelijk. De aanwezigheid van terzijdes sluit de aanwezigheid van monologen meestal in. Het omgekeerde is niet het geval. Monoloog en terzijde zijn ‘afwijkingen’ van verschillende orde. Dit blijkt nog duidelijker,

als we rekening houden met iets anders, dat ook tot de werkelijkheid der dagelijkse ervaring behoort. Er wordt dan een verschil tussen beide ficties zichtbaar, dat met het vorige wel in verband staat, maar toch een eigen karakter heeft.

Gesteld: een monoloog wordt door ons, terwijl wij aan het toneelstuk deel hebben, als werkelijkheid aanvaard. Hoe is nu de situatie, als men niet psychologisch interpreteert, niet de beleving in zijn beschouwingen betrekt, maar de zaken van de normale werkelijkheid uit beziet? - Dan zijn wij schouwburgbezoekers, die in een zaal op een stoel zijn gaan zitten, teneinde naar iets te kijken, dat op het toneel ‘gespeeld’ wordt. En dan is de monoloog-zegger, de hardopdenkende, een meneer zus-of-zo, die van beroep acteur is en zich op deze avond en speciaal op dit moment met uit het hoofd geleerde of misschien van de souffleur opgevangen zinnen tot het publiek richt. Was er geen publiek geweest, hij had niet op het toneel gestaan. In de normale werkelijkheid is er sprake van ‘spelers’ en ‘toeschouwers’ en is ook sprake van een ‘schrijver’. Maar de toeschouwer, die ‘er in is’, weet niet meer, dat iemand ‘zich tot hem richt’. Hij heeft de indruk, dat hij zelf onbemerkt en ongezien een brok persoonlijk leven van een ander gadeslaat en beluistert, zo ongeveer als was hij voor een venster gaan staan om in een kamer te kijken, ... zonder evenwel het onaangename gevoel te hebben, dat hij iets onbehoorlijks doet. Het spel is realiteit geworden en de schouwburgbezoeker is geen schouwburgbezoeker meer.

Hoe ver deze werkelijkheidsbeleving kan gaan, weten wij allen. Dan roept iemand uit de zaal angstig ‘Pas op!’, wanneer de schurk de kamer binnensluipt en de sympathieke held het niet bemerkt. Dan staan ze na afloop van de voorstelling de schurk op te wachten om hem af te tuigen, zodat hij door een zijdeur de schouwburg moet verlaten, zoals ons door de brave Justus van Maurik in een van zijn schetsen wordt verhaald. En al zijn we geneigd dergelijke reacties ‘primitief’ te noemen, wij mogen niet vergeten, dat in bepaalde omstandigheden ook in ons het besef vrijwel is weggezonken, ‘publiek’ te zijn, tot wie een speler zich richt op hetzelfde moment, dat hij zich ook tot zichzelf of tot andere spelers richt.

Bij het terzijde is dit anders. Juist door de aanwezigheid van een

tweede op het toneel, die niet reageert op de woorden van de hardop-denkende, wordt het ‘zich-richten-tot-het-publiek’, deze buiten de werkelijkheid van het kunstwerk liggende werkelijkheid, plotseling expliciet. En er is maar weinig voor nodig om van de ene werkelijkheid in de andere te vallen. Dan ontstaat een conflict, en de fictie wordt ons als fictie bewust, wordt niet meer aanvaard. Het is dan, alsof er een deur opengaat, waardoorheen het tocht en we iets te zien krijgen, dat we op dat ogenblik niet willen zien.

Aan de ene kant is het begrijpelijk, dat terzijdes juist zoveel in realistische blijspelen optreden; de discrepantie tussen denken en spreken is, evenals die tussen zeggen en doen, een beproefd middel om op het toneel lachwekkende effecten te bereiken, en als reëel verschijnsel is ze ons uit ervaringen met ons zelf en met anderen bekend genoeg. Aan de andere kant wekt het genoemde feit verwondering. Ongetwijfeld: ook in de meest realistische stukken komen vele ficties voor. Om maar een enkel voorbeeld te geven: alle personen vormen hun zinnen zeer veel beter dan in het dagelijkse leven het geval pleegt te zijn. Deze afwijking van de werkelijkheid is in elke periode zonder slag of stoot aanvaard. Er zijn er meer, die eveneens in het vlak van het taalgebruik, van de stijl, liggen. In dit verband zou over formele elementen als maat en rijm veel te zeggen zijn. In Bredero's ‘Spaansche Brabander’, dat als typisch voorbeeld van een realistisch blijspel bekend staat, rijmen de sprekers op hun eigen woorden en op die van anderen, en dat is niet bepaald kenmerkend voor het normale taalgebruik. In tegenstelling tot de ‘gladde’ formulering zonder de uit de omgangstaal bekende aarzelingen en knoeierijen, wordt de poëtische vorm op een gegeven ogenblik in de geschiedenis van het drama verworpen, dus niet meer door de toneelschrijvers in hun stukken gebruikt. Ook dit heeft hij dus met het terzijde gemeen. Toch is het laatste als ‘afwijking’ van een andere orde. Al kennen we buiten de literatuur slechts gesprekken in proza en niet gesprekken in poëzie, het is per slot van rekening toch mogelijk zich in zijn taaluitingen aan formele elementen te binden. De terzijdes echter zijn een fysische ònmogelijkheid, - en wel zo zeer, dat het een wonder mag heten, dat ze niet in alles wat naar realistiek zweemt detoneren. In een situatie gebracht, die het

dagelijks leven voorstelt of is, wordt de toeschouwer immers gedwongen te aanvaarden, dat een spreker op vele meters afstand wèl, maar op enkele meters afstand níét te horen is.

En hiermee keer ik terug tot de passus van Bredero, waarmee ik dit artikel ben begonnen. Dit terzijde verschilt van die, welke ik van Van Eeden en Mulder heb geciteerd. Hier reageert de tegenspeler immers wèl op de woorden van de hardop-denkende: ‘Moor wat isset dagge al segt?’ Waarop de laatstgenoemde weer in het vlak van de dialoog terugspringt en antwoordt met: ‘Ik seg niemendal, Heer’.

Deze scène staat in de ‘Spaansche Brabander’ niet op zichzelf. Even later zegt Ierolimo: ‘gaat voort, haalt water, pagie / Met een suyv're dwael, en het verguld lampet’. Robbeknol denkt en spreekt dan weer in zichzelf hardop: ‘Wat rijdme de vent? hij weet wel, dat hij niet en het / Dan een gebroken pot’. Voor het publiek is dit alleszins verstaanbaar. Ierolimo echter ontgaat het. Wel bemerkt hij, dat zijn knecht een opmerking lanceert, want hij vraagt: ‘Maar wat roert gij de snater?’ Maar deze keer acht Robbeknol het blijkbaar niet de moeite waard, antwoord te geven. Nog langer houdt de ‘richard imaginaire’ het niet-verstaan vol in het Eerste Deel, vs. 244 vlgg. Hij heeft, omdat hij zijn knecht niets te eten kan aanbieden, deze de grote voordelen der matigheid voor ogen gehouden. De knecht denkt er hardop het zijne van: ‘Dits al weer 't ouwe deuntje. Ick weet wel, met wat voet dat hy hinckt. / Ick loof niet, of ick ben op sinte Galperts nacht eboren, / Dat's drie dagen voor 't geluck; nou geef icket verloren, / De droes die helpt mijn an die gierigerts altijt’. De heer schijnt toch iets gehoord te hebben, want hij zegt daarop: ‘Wat stode en snapperkoockt, hè?’ En nu doet Robbeknol niet geheel en al, of zijn neus bloedt. Hij antwoordt: ‘Och Miester, niet een mijt; / Schijt, schijt, niemendal, ick ben geen eter, wy sullen de kost wel krijgen’.

Wat is nu, in verband met mijn onderwerp, het bijzondere van dergelijke passages, in vergelijking tot de terzijdes, die wij bij Van Eeden en Lodewijk Mulder hebben aangetroffen? Van welke orde is hier de relatie tussen de beide door mij bedoelde werkelijkheden?

Ik zou dit als volgt willen formuleren. Uit het gebied van de ge-

wone werkelijkheid heeft Bredero niet geheel hetzelfde verschijnsel op het toneel overgebracht als zijn jongere collega's. Een gedeelte van wat ik tot nu toe heb betoogd samenvattende, kan ik zeggen:

Er is, ten eerste, het hardop denken, dat zich in eenzaamheid voltrekt en waarvan de monoloog de literaire transpositie is. Bij deze transpositie gaat het persoonlijk-kenmerkende, dat dit verschijnsel in het dagelijkse leven heeft of schijnt te hebben, geheel verloren.

Er is, ten tweede, het tijdens een gesprek in zichzelf denken en opzettelijk verzwijgen van gedachten, dat als terzijdes in de drama's verschijnt en daar verscheidene functies kan hebben. Het denken blijft als denken bedoeld en verschijnt tegelijkertijd als, buiten de dialoog vallend, spreken.

Er is, ten derde, het tijdens een gesprek opzettelijk binnensmonds spreken, - een compromis tussen verzwijgen en tot uitdrukking brengen, tussen willen en niet-willen of niet-durven, dat Bredero in de door mij geciteerde passages op het toneel tot stand laat komen.

Met dit laatste terzijde nu blijft de dramaturg dichter bij de werkelijkheid van de dagelijkse ervaring dan met het eerste. De ander heeft niet niets gehoord, maar hij heeft iets niet verstaan en hij reageert daarop op de in deze situatie gebruikelijke en logische wijze. De fictie van het op enkele meters niet maar op vele meters afstand wèl gehoorde geluid is daardoor minder groot geworden. Er wordt ongetwijfeld minder van de gewone werkelijkheid afgeweken dan in het andere geval. Maar deze winst, als het een winst mag heten, gaat met een verlies gepaard. In het andere geval helpt een of ander lachwekkend effect de toeschouwer, indien dat nodig is, over de fictie heen; daarmee is het dan afgelopen, de schrijver en dus ook de speler komt er niet meer op terug. Bij het zogenaamde binnensmonds praten echter kan op het toneel niets anders gebeuren dan dat het volkomen onbenullige dialoogfragment: ‘Wat zeg je?’ - ‘Ik zeg niets’ min of meer wordt gevarieerd. Het is, alsof de schrijver zelf zich van een conflict tussen de door hem opgeroepen en de gewone werkelijkheid bewust is geweest, en, evenals de binnensmonds pratende, naar een compromis heeft gezocht. Juist doordat de woorden, waaruit dit blijkt, geen andere functie hebben dan een fictie tot werkelijkheid te maken, kan de toeschouwer plotseling uit

de wereld van het drama terecht komen in de wereld, waarin niet tot een der dramatis personae, maar tot hèm het woord wordt gericht, - de wereld, waarin hij met volle bewustheid weet, toeschouwer te zijn bij een spel.

Er zijn dus terzijdes, die ons terzijde van het drama terecht kunnen doen komen. Het is nu opmerkenswaard, dat daarvan in andere literaire genres analoga te vinden zijn. Elk taalkunstwerk is een uiting in taal en heeft dus de drie functies, welke Bühlers axiomatiek aan de taaluitingen toekent. Het heeft dus ook de sociale, de communicerende functie. Maar in normale gevallen blijft deze impliciet. Geëxpliceerd wordt ze, wanneer de schrijver de lezer aanspreekt en toespreekt, hem daarbij 'lezer' noemende, alsof dat, evenals 'dokter', een aan een beroep ontleende titel was. Dit is wel de meest aperte vorm van het bedoelde verschijnsel. Iets minder direct openbaart zich de tot de gewone werkelijkheid behorende relatie, wanneer 'lezer' niet aangesproken persoon is, maar als zinsdeel (subject of object) wordt gebruikt.

Lyrische poëzie heeft van het woord in kwestie weinig last. Maar dat het er nu en dan in voorkomt, weten wij allen. 'Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!', dit vers van Baudelaire, zal daarbij wel het eerst in onze gedachte komen. Het is het laatste vers van het gedicht 'Au lecteur'. En dit gedicht neemt in 'Les Fleurs du Mal' een unieke plaats in. Eigenlijk is het onjuist om te zeggen dat het er een plaats 'in' inneemt. Het gaat eraan vooraf. Het is vergelijkbaar met een Voorwoord.[1] Wij blijven nog even buiten de wereld staan, die wij straks binnen zullen treden, en waarin wij - op één uitzondering na ('Le Parfum') - niet meer aan onze functie van 'lezer' herinnerd zullen worden. Om deze wereld is het begonnen, - niet om het feit, dat er een schrijver en een lezer is, niet om het feit, dat A zich richt tot B.

De kwestie wordt geheel anders, wanneer de dichter deze relatie als iets ontroerends beleeft en zijn ontroering daarover binnen de poëtische vorm en de poëtische inhoud weet te bannen. Ze is dan onderwerp van lyriek, zoals alles onderwerp van lyriek kan zijn. Als voorbeeld noem ik het laatste gedicht van Gezelles 'Gedichten,

Gezangen en Gebeden', dat zelf ''t Laatste' heet en tot ondertitel heeft: 'Aan den onbekenden lezer'. Hier verschijnt trouwens de lezer niet eens meer als aangesproken persoon, maar als 'een ander, ver van hier, mij onbekend en nooit gezien', die 'u lezen kan, mijn dichten', en in zijn vervoering vergeet de dichter die ander vrij spoedig voor zichzelf, zijn gedichten en zijn God.

Zeer veel meer dan in de lyrische duikt de lezer op in de epische literatuur. Het eerste Canto van Byrons 'Don Juan' eindigt met: 'The four first rhymes are Southey's every line: / For God's sake, reader! take them not for mine!' Ook in de voorlaatste strofe wordt de lezer (en wel als 'gentle reader') toegesproken. Maar reeds veel eerder is de dichter uit de door hem opgeroepen wereld van Don José, Donna Inez, Don Juan en Donna Julia gestapt en heeft ons eruit doen stappen. In dergelijke gevallen vertelt hij 'over' zijn vertelling, vertelt hij, waarom hij iets vertelt, hoe hij het vertelt en waarom hij het juist op deze wijze vertelt. Hier zijn grote overeenkomsten met de voorberichten, zonder welke in vroeger tijd een uitgave van een toneelstuk of een verhaal niet goed mogelijk was, en waarboven titels prijken als 'Tot den goetwillighen leser', 'Aen den gedichtlievenden leser' of 'Nederlandsche jufferen' met een uitroepteken. Dergelijke voorberichten zijn tegenwoordig uit de mode. Dat wil zeggen: ze worden niet meer vóór het eigenlijke werk afgedrukt. Ze worden echter, zou men kunnen zeggen, nogal eens achteraf door de schrijvers uitgesproken. Iets van hun inhoud en bedoeling leeft voort in causerieën, die de schrijvers naar aanleiding van hun eigen werk houden voor hun lezers of aspirant-lezers, wanneer het een boekhandelaar gelukt is, dezen in een zaaltje bijeen te krijgen.

Tussen de genoemde passages bij Byron en de voorberichten van Bredero, Vondel, Wolff-Deken en anderen bestaan behalve overeenkomsten ook verschillen. De voorberichten staan vóór en geheel buiten de tekst. Byrons vocatieven en de woorden die daarop volgen, staan in de tekst. Zonder enige twijfel behoren ze tot het taalkunstwerk in kwestie als geheel.

Het expliciet maken van de relatie tussen schrijver en lezer nu is kenmerkend voor de romans in een bepaalde periode. Evenals de terzijdes wordt het blijkbaar soms wel en soms niet aanvaard. In de

romans-in-brieven kan het natuurlijk niet voorkomen. De auteur gaat daar immers achter zijn romanfiguren schuil, - zelfs zo, dat hij zijn eigen stijl min of meer prijs geeft en verscheidene stijlen hanteert, waarin zich het karakter van deze figuren kan openbaren. Maar buiten dit genre heeft de lezer het zich vaak moeten laten welgevallen, dat de schrijver zich rechtstreeks tot hem richtte: beschouwend, verklarend, bemoedigend, zich verontschuldigend of zichzelf en zijn verhaal prijzend en aanprijzend.

'Has the beloved reader, in his experience of society, never heard similar remarks by good-natured female friends...?' 'At this time, as some old readers may recollect...' 'How is this? some carping reader exclaims.' En 'My dear Sir,' begint de auteur hulpvaardig uit te leggen. 'The observant reader, who has marked our young Lieutenant's previous behaviour, and has preserved our report of the brief conversation which he has just had with Captain Dobbin, had possibly come to certain conclusions regarding the character of Mr. Osborne.' 'Every reader of a sentimental turn (and we desire no other) must have been pleased with the tableau with which the last act of our little drama concluded.' 'I hope the reader has much too good an opinion of Captain and Mrs. Crawley to suppose ...' Enzovoort, enzovoort. Ik citeer in het wilde weg uit Thackeray's 'Vanity Fair', waarin de auteur ons ook nu en dan duidelijk maakt, op welke wijze hij een bepaalde gebeurtenis heeft behandeld, op welke andere wijzen hij dat had kunnen doen en wat daarvan dan de gevolgen geweest zouden zijn. Het zou niet moeilijk zijn, het aantal voorbeelden uit te breiden en soortgelijke passages o.a. uit de verhalen van Hildebrand en Van Lennep bijeen te zoeken.

Al deze gevallen kan men niet op dezelfde wijze beoordelen en kan men zeker niet zo maar *ver*oordelen. Maar toch verbaast het ons weer niet, dat iemand als Flaubert met deze literaire traditie tabula rasa heeft gemaakt. Ook hier is een conflict tussen twee werkelijkheden, waardoor de werkelijkheid waarom het te doen is, namelijk de literaire, reeds tijdens de beleving tot fictie dreigt te worden en de andere, die van de dagelijkse ervaring, ons bewustzijn overspoelt. Er is dus een overeenkomst met het terzijde. Maar er is ook een verschil. Want het terzijde is, los van de beleving beschouwd, een

fictie. Deze kan de toeschouwer niet altijd als realiteit aanvaarden en ervaren, en dan wordt hij er zich plotseling van bewust, dat hij toeschouwer is bij een voor hem vertoond spel. Het toespreken van de lezer echter is op zichzelf géén fictie. Er is inderdaad, in de gewone werkelijkheid, een schrijver en er is een lezer, en tussen hen bevindt zich een taaluiting, die ergens op doelt. Door hun relatie expliciet te maken, door zich expressis verbis tot de lezer te richten, dringt de auteur de ene werkelijkheid telkens tussen de andere in. Het door mij bedoelde conflict ontstaat dus in beide gevallen niet op dezelfde wijze, gaat in het ene van de fictie, in het andere van de werkelijkheid uit; maar het effect is hetzelfde.

Meer overeenkomsten met de terzijdes, zoals wij die bij Bredero hebben aangetroffen, vertonen zinswendingen, waardoor de schrijver tot uitdrukking brengt, dat hij zelf er zich van bewust is, beeldspraak te gebruiken. De beeldspraak is talloze malen getypeerd als een leugen, een fictie, een illusie, als iets oneigenlijks, als iets dat niet op de werkelijkheid doelt of dat daarvan afwijkt. Deze typering is niet onjuist, als men zich buiten de beleving plaatst en als men die beleving dan met een als normaal begrepen taalgebruik en met de werkelijkheid der dagelijkse ervaring vergelijkt. Ze behoeft zelfs niet onjuist te zijn, indien men niet logisch maar psychologisch interpreteert. Dan echter kan ze slechts op een bepaald soort beeldspraak betrekking hebben. Tussen de ene beeldspraak en de andere bestaan zulke enorme niveau-verschillen, dat men met een algemene typering als de genoemde buitengewoon voorzichtig moet zijn. Wie zich op zijn bewustzijnsinhouden bezint, zoals die zijn, wanneer hij aan een volledig geslaagde beeldspraak deel heeft, weet, dat die fictie-theorie minder dan een halve waarheid inhoudt. Ze geldt slechts, wanneer de beeldspraak in bepaalde opzichten niet geslaagd is. Dan dringt zich het fictieve karakter reeds tijdens het lezen, en dus niet tijdens de reflectie op het verschijnsel in kwestie, aan ons op.

De bewustheid van de schrijver komt tot uiting in zinswendingen als ‘om het zo te zeggen’, ‘als ik deze beeldspraak mag gebruiken’, ‘als ik dit beeld of deze vergelijking nog even mag uitwerken’. Zo lezen we bij Hildebrand in ‘De familie Kegge’: ‘Ik begreep dat het mijn plicht was juffrouw Noiret tegen alle verdere lagen te be-

schermen, en Henriette, om een versleten leenspreuk te gebruiken, van de afgrond terug te leiden, op welks rand zij in zulk een slecht gezelschap omdoolde'. En in de 236e brief van de roman 'Willem Leevend' schrijft Adriana aan haar 'dierbare Lotje' op een gegeven ogenblik: 'Laat ik myne Leenspreuk mogen vervolgen', en ze voegt dan de daad bij het woord.

In dergelijke gevallen is er met de beeldspraak eigenlijk al iets mis. Ze bevindt zich zeker niet op het hoogste niveau. Hildebrand excuseert zich min of meer voor zijn metaforiek. Er zijn dichters en schrijvers, die boven dit niveau niet uitkomen en zich niet excuseren. De bedoelde bewustheid bevindt zich dan in de geest van de lezer, niet in die van de auteur; ze komt althans niet in een der geciteerde zinswendingen tot uitdrukking.

Op een hoger niveau lijken deze ook volstrekt onmogelijk. Ik geef een enkel duidelijk voorbeeld en verlaag me daarmee tot een jammerlijke profanatie. 'De hooge Zon heeft heden schoon bevonden / De bleeke Herfst, - als ik deze personificatie nog even mag uitwerken - Dalend tot waar zij zat, / Heeft hij uit nevelsluiern teêr ontwonden / Haar tengre lijf, van tranen en nachtdauw nat.'

Het is niet verwonderlijk, dat Boutens in deze en in de andere strofen van het vierde gedicht uit zijn bundel 'Sonnetten' de lezer niet om permissie heeft gevraagd of hem zijn excuses heeft aangeboden. Maar het is wel verwonderlijk, dat Faulkner in zijn 'The old Man' over dwangarbeiders, die naar de buiten zijn oevers getreden Mississippi kijken en luisteren, het volgende vertelt: 'Here they both saw and heard movement - the slow profound eastward and up-stream... set of the still rigid surface, from beneath which came a deep faint subaquean rumble which (though none in the truck could have made the comparison) sounded like a subway train passing far beneath the street and which inferred a terrific and secret speed'.

Het gaat om de parenthetische zin: 'though none in the truck could have made the comparison'. De kwestie is hier veel subtieler dan in de hierboven besproken gevallen. De schrijver is zich ervan bewust een vergelijking te gebruiken, en hij brengt deze bewustheid zelf onder woorden. Bovendien is hij er zich van bewust (en hij zegt

dit ook ten duidelijkste), dat deze vergelijking in de door hem opgeroepen wereld in een bepaald opzicht niet wil passen. Hij beschrijft niet alleen een werkelijkheid - of iets, dat werkelijkheid had kunnen zijn -, maar hij wil deze beschrijven vanuit de psyche der mensen, die daaraan deel hebben, die daarin leven; en hij wil die mensen beschrijven door middel van 'hun wereld' (in de modernpsychologische zin van dat woord), door middel dus van hùn interpretatie van de werkelijkheid. Zolang hij dit niet alleen wìl maar ook inderdaad dóét, bemerkt de lezer van die wil en daarmee van de verteller niets, en leeft ook hij in die wereld. Op het moment echter, dat de auteur zelf een discrepantie vaststelt tussen die wereld en zijn beschrijving daarvan, wordt de lezer zich weer van de verteller bewust en daarmee ook van zichzelf als lezer, en komt hij terecht in die andere werkelijkheid, waar van schrijvers en lezers sprake is.

Het zou onjuist zijn te zeggen, dat de auteur hier een illusie verstoort. Eerder verstoort hij een werkelijkheid, doordat hij deze als illusie bewust doet worden. Zo zou men ook kunnen volhouden, dat de rol van een toneelspeler eerst een rol wordt, wanneer hij eruit valt.

Het is mij bekend, dat deze paradoxale formulering een gecompliceerde zaak te eenvoudig voorstelt. Maar toch doelt ze méér dan die andere op de verschijnselen, waarop ze doelen wil. Straks zal ik trachten de noodzakelijke correcties aan te brengen. Eerst zou ik nog de aandacht willen vragen voor een ander moment van sommige taalkunstwerken, waarin zich het conflict der werkelijkheden openbaart. Het komt meermalen voor, dat de schrijver ons mededeelt iets niet te weten van hetgeen hij zelf zit te verzinnen.

Uit de lyriek zijn zinnen bekend als: 'Ich weiss nicht was soll es bedeuten / Dass ich so traurig bin' (Heine); 'Dan moet ik zoo bitter weenen / En ik weet zelf niet waarom' (Piet Paaltjens); 'En ik weet niet, hoe thans dit hart, zoo zwak, / Dat al zóó moê is, altijd luider slaat, / Altijd maar luider, en niet rusten wil' (Kloos). Maar dergelijke gevallen komen hier niet in aanmerking. Er is hier geen enkele reden om ons te verwonderen of om aan dat niet-weten als objectief feit te twijfelen. Zich bezinnend op zijn eigen stemming, weet de dichter inderdaad niet, wat van deze stemming de oorzaak is. Dat

niet-weten is in de stemming, die hij tot uitdrukking brengt, geïntegreerd. Van dezelfde orde zijn dergelijke passages in verhalen in de ik-vorm, als de hoofdpersoon, tevens verteller, tevergeefs tracht te grijpen, wat zich in zijn ziel afspeelt.

Hiertegenover staan andere vormen van epische literatuur, waarin, naar het mij voorkomt, de verklaring van de auteur, dat hij iets niet weet, op de lezer een min of meer vreemde indruk maakt of kan maken. Op bijzonder duidelijke wijze verschijnt hetgeen ik hier bedoel in de volgende zinnen uit ‘De mijn van Fahlun’: ‘Bedwelmde hem de kracht des biers, beheerschte hem eene onzigtbare toovermacht? Wij aarzelen het te beslissen.’ ‘De mijn van Fahlun’ is Potgieters min of meer vrije vertaling van E.T.A. Hoffmans verhaal ‘Die Bergwerke zu Fahlun’. Vooral op deze plaats wijkt de vertaling van het origineel af. Want bij de Duitse romanticus vinden we van die merkwaardige vraag en dat niet minder merkwaardige antwoord niets terug. Er staat daar eenvoudig: ‘Elis fühlte die wärmende Kraft des edelen Getränkes in allen Adern. Dem wackren Pehrson ins Auge blickend, wurde ihm heiter und mutig zu Sinn.’ En dit is iets totaal anders, niet alleen wat de woorden, maar ook wat de hele wijze van vertellen betreft. Hoffmann aarzelt hier geenszins, hij is er volkomen zeker van; hij weet precies, wat er op dat ogenblik met zijn held gebeurd is. En van die zekerheid wordt de lezer zich eerst bewust, als hij de Duitse zinnen met de Nederlandse vergelijkt.

Bij Potgieter echter springt de verteller plotseling in het verhaal, in de werkelijkheid van het verhaal, teneinde de lezer twee mogelijkheden voor te zetten, waaruit deze qualitate qua geen keuze kan doen, terwijl de verteller de enige is, die het zou kunnen weten, - ja, zou men zo zeggen, die het móét weten, daar hij zelf die werkelijkheid in zijn geest heeft opgebouwd.

Men zou zich kunnen afvragen, of Potgieter er wel goed aan heeft gedaan, zo belangrijk van het origineel af te wijken, en of die merkwaardige verhaaltrant, juist op deze plaats en in deze formulering, wel aanvaardbaar is. Die verhaaltrant op zichzelf echter kan men moeilijk anders dan vrij normaal noemen. Al voegen ze daaraan dan niet een equivalent van ‘wij aarzelen het te beslissen’ toe, vele schrijvers, die overigens met Potgieter weinig gemeen hebben, stellen

naar aanleiding van hetgeen zij vertellen vragen, waarop zij het antwoord schuldig blijven, en geven op deze wijze te kennen, dat zij iets niet weten van de door hen zelf gecreëerde werkelijkheid.

Ik citeer uit ‘Marie qui louche’ van Simenon: ‘Qu'est-ce qui lui avait mis dans la tête que Sylvie n'allait pas dormir? Et pourquoi était-elle si sûre que son mari attendait quelque chose?’ - Een ander voorbeeld: ‘Toujours Marie avait parlé de cette voix-là, toujours elle s'était obstinée à dire, posément, tout ce que les gens n'aiment pas entendre. Est-ce parce qu'elle était laide et qu'elle louchait?’ of: ‘Marie avait-elle deviné que Sylvie en avait peur? Et que cela ne lui déplaisait pas d'avoir peur? Que, par exemple, si elle avait été sûre que Mme Clément surviendrait au bon moment, elle se serait peutêtre arrangée pour qu'il (namelijk M. Clément) s'enhardit?’

Deze voorbeelden ontleen ik aan de eerste zes bladzijden, - wel een bewijs, dat Simenon voor het genoemde procédé een zekere voorkeur heeft. Op al die vragen wordt geen antwoord gegeven. De schrijver spreekt een vermoeden uit. Hij had dit ook kunnen doen in een mededelende zin met een modaal bijwoord als ‘misschien’ of ‘waarschijnlijk’.

Deze enkele voorbeelden mogen hier voldoende zijn. Men zou in verband met dat procédé de epische literatuur in twee groepen kunnen verdelen. In de ene verschijnt hetgeen verhaald wordt als een geheel gekende, in de andere als een slechts gedeeltelijk gekende werkelijkheid. Tot het slechts gedeeltelijk gekende behoren dan in de eerste plaats psychische verschijnselen: karaktertrekken, onbewuste neigingen, innerlijke motieven die tot een of andere daad leiden. Hierbij wordt, zoals uit de voorbeelden wel duidelijk zal zijn geworden, het niet-weten niet als een tot de psyche van de beschreven persoon behorend factum vermeld, - waardoor de bedoelde gevallen zich onderscheiden van hetgeen we bijvoorbeeld bij Justus van Maurik aantreffen, als hij schrijft: ‘Zonder recht te weten wat hij doet, volgt Jeremias zijn makker uit het kantoor’. Dit immers getuigt juist van een volledige kennis van zaken.

In zijn boek ‘Israel Querido. De mens en de kunstenaar’ heeft A.M. de Jong de kwestie aan een theoretische beschouwing onderworpen. Volgens zijn mening hebben we in de romankunst niet met

de twee genoemde mogelijkheden te maken, maar móét de auteur, hoewel hij alles aan het licht zou kunnen brengen, iets verborgen laten. Hij zegt o.a. dat de psyche van zijn personnagiën voor de kunstenaar die hen schiep tenslotte geen geheimen meer heeft. 'Maar', vervolgt hij, 'hier schuilt tòch een groot gevaar; hij mag niet te ver gaan. Hij mag van zijn absolute wetenschap geen onbegrensd gebruik maken. De heimelijkste zielediepten van zijn personnagiën mag hij slechts in vermoedens tot ons bewustzijn doen naderen en het diepste raadsel hunner wezens mag hij ons niet ontsluieren, al zou hij dat zonder moeite kunnen.' Hij moet, zegt De Jong voorts, zijn volledige wetenschap verbergen, wil de kunst niet ophouden geheimen te hebben, dus *leven* te zijn, en daarmee eigenlijk ook ophouden kunst te zijn.[2]

Hier is, dunkt mij, weinig tegen in te brengen. Maar de auteur kan een gedeelte van zijn wetenschap verbergen, zonder zijn (dan min of meer geveinsde) onkunde tot uitdrukking te brengen, en hij kan de lezer iets doen vermoeden, zonder dat vermoeden zelf te formuleren. Belijdt hij zijn eigen onkunde, *suggereert* hij niet maar *formuleert* hij vermoedens, of stelt hij een alternatief dat niet tot oplossing wordt gebracht, dan verschijnt de problematische relatie tussen literatuur en werkelijkheid wel in een uiterst paradoxale vorm.

Een mens kan noch zichzelf, noch zijn medemensen volledig kennen. Dit is een feit, dat op zichzelf niets met letterkunde te maken heeft. Zo gezien is het een fictie, wanneer in de epiek de psychische verschijnselen als volledig gekende werkelijkheden verschijnen. Aan de andere kant is het rekening houden met dat feit in het verhaal niet zonder een fictie mogelijk, - de fictie namelijk, dat voor de auteur de door hem zelf geschapen personen geheimen hebben, die zij niet aan hem prijs geven.

Deze overwegingen behoren tot het domein van de theoretische reflectie, die een bepaald element isolerend beschouwt en die daardoor het gevaar loopt, de waarheid omtrent haar object van onderzoek niet te vinden. Maar het is toch altijd mogelijk, dat ook tijdens de beleving, tijdens het deelhebben aan de door het taalkunstwerk opgeroepen wereld, de genoemde fictie zich als fictie aan het be-

wustzijn opdringt. Dit wordt mijns inziens bewezen door Potgieters, blijkens de zin: ‘Wij aarzelen het te beslissen’, niet gedane keuze uit bierkracht en tovermacht als eventuele veroorzakers van een bepaalde gemoedsgesteldheid. Evenals sommige terzijdes voert dit, als onoplosbaar alternatief geformuleerd, niet-weten terzijde van de literaire werkelijkheid. Niet voor niets stelt E.T.A. Hoffmann op deze plaats de zaken als volledig gekend.

In het bovenstaande heb ik enige keren gezegd, dat ik het mij te gemakkelijk heb gemaakt door de zaken eenvoudiger voor te stellen dan ze zijn. Ik heb dat moeten doen en ik moet dat, in het korte bestek van een artikel, blijven doen. Het probleem van de relatie tussen literatuur en werkelijkheid heeft zovele aspecten, is zozeer verweven met allerlei wijsgerige problemen, dat het zich tegen een denken, waarvan de resultaten op enkele bladzijden kunnen worden vastgelegd, vrijwel volkomen bestand kan betonen. Toch belet mij dit niet, naar de grootst mogelijke precisie te streven in de formulering van mijn gedachten over het enkele aspect, dat ik in dit artikel heb willen behandelen. Ik heb een correctie op die formulering beloofd en deze belofte zal ik nu trachten in te lossen.

Het conflict, dat ik een conflict tussen twee werkelijkheden heb genoemd, wordt wetenschappelijk hanteerbaarder, wanneer we het als een conflict tussen twee bewustzijnstoestanden beschouwen. Voor het deel hebben aan een taalkunstwerk, aan een roman, een toneelstuk, is een bepaalde psychische habitus noodzakelijk. Deze maakt het ons mogelijk, allerlei dingen te aanvaarden, die voor een andere psychische habitus ficties zijn, afwijkingen van de werkelijkheid. Maar het is niet zò, dat die andere werkelijkheidsbeleving geheel uit ons bewustzijn verdrongen is. Zoals een metrische variant niet denkbaar is zonder de gelijktijdige beleving van een metrisch schema; zoals een metafoor slechts werkt in contrast met een andere, tegelijkertijd maar op een andere wijze, ervaren woordbetekenis; zo verschijnt de ene werkelijkheidsbeleving tegen de achtergrond van een andere. Dit door introspectie vast te stellen feit lijkt voor het analyserende, abstraherende en in taal geformuleerde denken een paradox, waarin de identiteit van het woord ‘werkelijkheid’ gevaar

loopt. Maar op het bewustzijnsniveau van de beleving zijn we ons van geen paradox bewust. Wel kunnen we ons bij tijd en wijle bewust worden van een conflict. Dan wordt - de lezer zal me wel toestaan, mijn leenspreuk nog even uit te werken - de genoemde achtergrond tot voorgrond. De breuk, tijdens de beleving ontstaan, maakt tevens aan de beleving een einde. We komen terzijde van het taalkunstwerk terecht, we vallen eruit.

Dit is het geval, of beter: dit kan het geval zijn, in situaties, waarvan ik er enkele heb trachten te schetsen. De besproken voorbeelden hebben gemeen, dat de auteur zelf impliciet of expliciet te kennen geeft, dat de literaire werkelijkheid een vertelde of gespeelde werkelijkheid is. Ze hebben ook gemeen, dat de constatering en de beschrijving van het conflict voor een gedeelte samenvalt met literaire kritiek. Deze kritiek is echter meer dan een subjectieve aangelegenheid van de literatuurbeschouwer, in casu van mij. Want al worden de bedoelde procédé's blijkbaar door sommige auteurs aanvaard, ze worden toch blijkbaar ook door anderen principieel verworpen. In deze tegenstelling, is deze wisselende appreciatie, openbaart zich hun problematisch karakter. En dit problematische karakter ontlenen ze aan de, voor het denken zo moeilijk grijpbare relatie tussen literatuur en werkelijkheid. Maar omgekeerd geven ze aan die relatie toch een zekere bepaaldheid. En waarschijnlijk meer dan andere momenten van het taalkunstwerk maken ze het mogelijk, die relatie te bestuderen en een der centrale problemen van de literatuurwetenschap nader tot een oplossing te brengen.

Eindnoten:

* *voor het eerst verschenen in De Nieuwe Taalgids*, XLVIII, *afl. 4* (*1955*), *blz. 208-220*

1 Hetzelfde geldt voor de ‘Epigraphe pour un livre condamné’, die begint met: ‘Lecteur paisible et bucolique’.

2 A.M. de Jong, *Israel Querido. De mens en de kunstenaar*. (Amsterdam, 1933), blz. 52 vv.

De grens tussen mens en kunstwerk
Een wetenschappelijk en ethisch probleem

‘De naam van den schepper is het onderscheidingsteeken van het object, heeft als zoodanig weinig met het werk te maken. Waarom worden de werken niet zònder naam van den auteur de wereld ingestuurd?’

Dit is een citaat uit een boek, dat uit de nagelaten aantekeningen van de pianist en componist Dirk Schäfer is samengesteld en onder de titel ‘Het Klavier’ is verschenen.[1] Waarom de componist Dirk Schäfer de consequenties van zijn mening niet heeft getrokken en voor zijn eigen werken de anonimiteit heeft vermeden, zou ik niet kunnen zeggen. Maar zijn door hem zelf verloochende ideaal is, zoals wij allen weten, vele malen werkelijkheid geworden op alle gebieden der kunst. Talloze bouwwerken, plastieken, melodieën en literaire uitingen ontberen het genoemde ‘onderscheidingsteken van het object’, zo hier tenminste van een ontbering gesproken kan worden. De grottekeningen van de prehistorische mens zijn niet gesigneerd, hetgeen trouwens met een essentieel kenmerk van het prehistorische in overeenstemming is. In de uitgave ‘Zeitlose Kunst’[2] wordt pas bij de achtenzestigste afbeelding een naam vermeld. Een overzicht van de oudnoorse saga-literatuur belast ons geheugen ‘nominaal’ slechts weinig. Niet gering is het aantal liederen, waarvan zowel de dichter als de componist onbekend zijn. En wie in een museum de klassieke en middeleeuwse kunstuitingen bestudeert, heeft geen aanleiding om te denken aan de verzen van Franz Werfel:

> *Aber wir ein schwarzer Samen*...
> *Weltzernenner*, *Waldverräter*,
> *morden Gott und uns mit Namen*, *Namen*...[3]

Bij andere kunstwerken weten we, of zeggen we althans, een naam, of soms zelfs vele namen. Homerus die de Ilias, Willem die de Madoc en Shakespeare die de Hamlet maakte. Is Homerus werkelijk een eigennaam of een soort universale van een hoeveelheid namen, die we niet kennen? En moeten we degenen gelijk geven, die hardnekkig weigeren, de foneemreeks 'Shakespeare' met 'Hamlet' te associëren? Van Willem zijn we tenminste zeker, maar zijn Madoc is zo ongrijpbaar. Homerus, Willem, Shakespeare: wat er ook aan los moge zijn, die foneem- en letter-reeksen staan toch vast. Niet altijd is dit het geval. Zo heeft in de vijftiende eeuw een componist geleefd, die we nu maar Barbireau noemen, maar die blijkens de bronnen in het bezit is van eenenveertig namen. Ik moet hieraan toevoegen: op zijn minst, want ik put mijn kennis uit het zeventien jaar oude proefschrift van J. du Saar, waarin te lezen staat: 'het is best mogelijk dat er hier en daar nog meer te vinden zijn'.[4]

Zo kunnen we bij het zoeken van een naam op allerlei moeilijkheden stuiten. Maar waarom zouden we er eigenlijk naar zoeken? Zijn we hier niet min of meer in de greep van het irrationele geraakt? R. Wallaschek gaat, in zijn 'Psychologische Aesthetik', zelfs zo ver, van 'Mystizismus des Namens' te spreken.[5] En inderdaad: er moet toch wel iets in een naam zijn, - iets meer dan de willekeurige flatus vocis, die hij voor ons nuchtere verstand is. Want het kan een kwelling zijn, niet op een naam te kunnen komen; we zoeken in alle richtingen en willen noch kunnen het opgeven, voordat we de vreugde van een archimedisch 'eureka' ervaren. Ik heb meermalen geestdriftig ingezette verhalen horen afbreken op de wanhopig gestelde vraag: 'Hoe heette die ook weer?' - terwijl de verteller toch, als 'What's in a name?' waarheid behelsde, zonder bezwaar het hiaat in zijn geheugen en in zijn verhaal met een willekeurig geluid had kunnen vullen. Hoe is het nu mogelijk, dat iets dat op zichzelf van geen enkel belang schijnt te zijn, juist als het er niet is zich als een tiran openbaart en ons onlustgevoelens bezorgt?

Een naam bundelt een hoeveelheid kennis, een hoeveelheid ervaringen en herinneringen samen; zonder hem dreigt deze verloren te gaan en moeilijk formuleerbaar te worden. Door de hand van De Balzac midden op een groot blad papier geschreven, was hij eens

een kristallisatie-punt in een scheppingsproces. En voor de wetenschap van het kunstwerk kan hij het begin zijn van een onderzoek, dat leidt tot kennis van een kunstenaar, tot kennis van een mens.

Zolang ons weten niet verder reikt dan een naam, zolang ons van de daarmee aangeduide mens alles onbekend is, kan het bedoelde mysticisme blijken uit een formulering per antiphrasin, - in de verte vergelijkbaar met wat de volkeren van de taboe-culturen doen, als ze een lijk aanspreken met de woorden: 'Gij zijt welriekend'. We kennen dan aan de naam het epitheton 'een zekere' toe. Toen ik betrekkelijk aan het begin van een lezing over moderne psychologie de spreker hoorde gewagen van 'een zekere Freud', bewees hij daarmee op voor mij overtuigende wijze de onzekerheid van zijn kennis; in de rest van zijn betoog heeft hij niet veel meer kunnen doen dan andersoortig bewijsmateriaal voor de juistheid van mijn overtuiging aandragen.

Velen die zich met kunstwerken bezighouden, trachten boven de onzekerheid van 'een zekere' uit te komen en allerlei te achterhalen over de mensen, aan wie die werken hun ontstaan te danken hebben. Waarom? Is hier ook niet iets irrationeels in het spel, een soort 'mysticisme van de mens'? Als we per se iets over die mens willen zeggen, is het dan niet voldoende, ons te bepalen tot hetgeen uit het kunstwerk over de mens-als-kunstenaar kan worden afgeleid? Moeten we voor een juiste beleving, een juiste beschrijving, een juiste beoordeling van een plastisch, een muzikaal of een literair object zoveel mogelijk alles van de maker weten? Zouden we - om een paar voorbeelden te geven - de melodie van 'Het daghet in den Oosten', het beeld van de hond in het museum van de kathedraal te Straatsburg en de middelnederlandse 'Beatrijs' werkelijk beter begrijpen, zo we het leven der kunstenaars van uur tot uur konden nagaan, hun temperament in de kubus van Heymans een vaste plaats konden aanwijzen en met behulp van een menigte buiten de kunst liggende gegevens hun karakter volledig konden beschrijven volgens het systeem van Klages of van een ander? Gaat er een element, en vooral: gaat er iets essentieels, verloren, wanneer we geen mens en zelfs geen naam kennen?

Het wordt Winckelmann als een verdienste aangerekend, dat hij in

1764 zijn boek de titel meegaf: ‘Geschichte der Kunst des Altertums’; dat hij dus de ontwikkeling van een kunst, niet het leven van kunstenaars, van mensen beschreef; dat hij een abstractum tot onderwerp van geschiedschrijving maakte. Een initiator was hij in dit opzicht niet, zoals wel eens wordt beweerd. Padre Martini was hem in 1757 met zijn ‘Storia della musica’ voorgegaan en de term ‘historia literaria’ komt reeds in 1708 voor in de titel van een werk van J.F. Reimmann. Men kan dus zeggen, dat in de achttiende eeuw de geschiedenissen van een of andere kunst naast de kunstenaarsbiografieën komen te staan.

Goed beschouwd is ‘naast’ hier het juiste woord niet. Het biografische is immers van die geschiedenissen tot op de huidige dag een niet onbelangrijk element. Er komt echter slechts een klein gedeelte in terecht van wat de uitvoerige levensbeschrijvingen vermelden, die vaak ver vóór de geboorte met een of andere Urahn beginnen en dan niet willen eindigen voordat de laatste afstammeling van de kunstenaar dood en begraven is. En dan zijn er nog talloze detailstudies, waarin men kan lezen, wat iemand op een bepaald ogenblik, op een bepaalde plaats en in een bepaald opzicht heeft gedaan en ondergaan: stromen publikaties, waarin de stuwdam van een of ander herdenkingsjaar onrustbarende stroomversnellingen teweegbrengt. Een voorbeeld is het Goethe-jaar 1932. En een voorbeeld van wat op dit gebied mogelijk is, is een proefschrift van een zekere zus-of-zo, dat tot titel draagt ‘Goethes Zahnleiden und Zahnärtze’ en als verdienste heeft, dat het de vijftien bladzijden niet overschrijdt.

Maar laat ik een ander voorbeeld geven, dat, juist doordat het te vinden is bij een terecht beroemde biograaf, overtuigender zal werken. André Maurois - dezelfde die het bestaan heeft, in zijn ‘Ariel ou la vie de Shelley’ ook maar niet één regel poëzie te citeren - deelt ons in zijn 531 bladzijden tellende ‘Lélia ou la vie de George Sand’ o.a. mede, dat zijn heldin in december 1833 in Venetië aan een ‘affreuse dysenterie’ heeft geleden, en, door meermalen uit de agenda van Manceau te citeren, stelt hij ons in staat o.a. aan onze schat van kennis toe te voegen, dat de schrijfster de 14e februari 1853 de hele dag migraine heeft gehad en om een uur of acht 's avonds thee,

brood en boter tot zich heeft genomen en dat zij de 17e november van hetzelfde jaar om half elf naar bed is gegaan.[6]

Ik laat het hierbij. Het zou niet moeilijk zijn, uit vele andere boeken talloze voorbeelden te geven van wat ik hier bedoel. We behoeven tegenover deze neiging, ook de geringste feiten des dagelijksen levens niet aan de vergetelheid prijs te geven, niet de mening te stellen, die tot uiting komt in de woorden van Gustave Geffroy: 'Le récit de la vie de Corot est épars dans le monde. Il est aux musées publics, aux galeries des collectionneurs, dans quelque salon où est accroché un cadre. Il est en France, en Europe, en Amérique. Ce récit, c'est son oeuvre'.[7] We behoeven dit te minder, daar de schrijver in zijn 'La vie de Corot', waarvan het citaat de aanvang vormt, zelf weer niet de consequenties van zijn mening trekt, en terecht niet trekt. Maar we kunnen er wèl tegenover stellen wat reeds in 1782 door de auteur van een 'Leven der Nederlantsche Dichteren en Dichteressen' voor een bepaald geval is geformuleerd, nl. 'dat men hen niet slechts als menschen, maar vooral als Dichters moest doen kennen'.[8]

Toegegeven moet worden, dat meestal niet wordt gezegd: 'Kennis van dergelijke biografische feiten of feitjes is noodzakelijk om een bepaald werk als geheel of een element daarvan te begrijpen'. Men kan met Walter Muschg in zijn 'Das Dichterporträt in der Literatur-geschichte'[9] klagen over sommige aspecten van de levensbeschrijving, en publikaties waarvan de titels beginnen met 'Goethe als', 'Goethe und' en 'Goethe in' als in wezen waardeloos verwerpen. Men kan ook de mening zijn toegedaan, die S. Dresden in zijn 'De structuur van de biografie' verdedigt: 'In een biografie is geen detail overbodig, zodat welke informatie dan ook altijd haar belang heeft'.[10] Maar laatstgenoemde beschouwt de biografie niet uitsluitend als doel in zichzelf, doch kent er daarnaast betekenis aan toe voor de interpretatie. Hij zegt immers in onmiddellijke aansluiting aan het vorige citaat: 'Misschien is het inderdaad niet noodzakelijk, alle liefdesgeschiedenissen van Victor Hugo nauwkeurig te kennen, als men zijn oeuvre wil begrijpen'; dit houdt op zijn minst in, dat een globale kennis van een gedeelte der 'amours et amourettes' daarvoor toch wel zeker een vereiste is.

Sommige biografen verklaren met nadruk, dat hetgeen ze gaan vertellen over een mens, het inzicht in zijn kunst zal verdiepen of zelfs eerst mogelijk zal maken. Zo belooft Marcel Coulon de lezer van zijn 'Au Coeur de Verlaine et de Rimbaud' - een bundel essays, waaronder een over Verlaine's echtscheiding - een beter begrip van enkele met name genoemde gedichten.[11] En W. Jos. de Gruyter zegt in een kleine studie over Van Gogh: 'Zelden is... het verband (sc. tussen mens en leven) zó duidelijk, direkt en overtuigend geweest als juist bij Van Gogh zelf. Men kan deze kunst niet beter benaderen dan door zich te verdiepen in zijn leven'.[12]

Iets soortgelijks heb ik meermalen, nu eens over deze dan weer over die kunstenaar gelezen. Aan de andere kant heeft, voorzover ik weet, nog nooit iemand naar aanleiding van anonieme schilderijen, plastieken en melodieën de verzuchting geslaakt: 'Wat jammer, dat we het leven van de kunstenaars niet kennen. Nu moeten die uitingen voor ons ontoegankelijk blijven'. En uit geen enkele van de vele beschouwingen over anonieme gedichten uit de middeleeuwen herinner ik me een bewering als: 'Dit woord, of deze zin of de strekking van het gedicht zal ons duister blijven, zolang we niets van de schrijver en van zijn leven weten'.

Hiermee wil ik niet zeggen, dat het bedoelde verband nooit bestaat. Waarschijnlijk is de situatie verschillend niet alleen voor de ene kunstenaar en de andere, maar ook voor periode en periode, genre en genre, kunst en kunst. Wat het laatste betreft is, ook in verband met het citaat van De Gruyter, de volgende mening van W. Arondeus, te vinden in zijn 'Matthijs Maris. De tragiek van den droom', het overdenken waard: 'De schilderkunst is een kunst die den mensch-achter-het-kunstenaarschap veel meer verzwijgt dan de literatuur dit doet'.[13] Weliswaar gaat het hier om de poging, uit het kunstwerk iets over de mens af te leiden. Maar als Arondeus gelijk heeft, zal, omgekeerd, kennis van biografisch materiaal weinig kunnen bijdragen tot het begrijpen van schilderijen.

Voor de literatuur geldt zonder enige twijfel, dat buiten-contextuele kennis meermalen noodzakelijk is en dat daartoe ook kan behoren: kennis van iets, dat tot 'de mens' of 'zijn leven' gerekend kan worden. Maar in het algeméén mag het bedoelde verband niet wor-

den gesteld; men moet het van geval tot geval kunnen bewijzen. En het is mijn overtuiging, dat bepaalde elementen, bepaalde kwaliteiten van een kunstwerk factisch niet kùnnen en dat andere ethisch niet mògen worden afgeleid uit hetgeen we buiten het kunstwerk om van de maker zijn te weten gekomen. Waarop deze overtuiging berust, zal ik nu trachten uiteen te zetten.

Het is de gewoonte, ‘mens’ en ‘kunstenaar’ of ‘kunst’, ook wel ‘leven’ en ‘kunst’, als entiteiten van dezelfde orde naast en tegenover elkaar te stellen. Dit is min of meer misleidend. De kunstenaar is immers een niet onbelangrijk onderdeel van de mens en zijn kunst behoort tot zijn leven. Met ‘kunst’ kan, behalve alle door één mens gemaakte kunstwerken, in dit verband niet veel anders bedoeld zijn dan: datgene wat van een mens uit zijn artistieke scheppingen blijkt. En met ‘leven’, eventueel ‘mens’, kan niet veel anders bedoeld zijn dan: al het andere waarin dezelfde mens zich heeft geopenbaard. Het is goed, ons daarvan bewust te zijn, daar we anders dupe kunnen worden van een pregnante formulering, die zo licht het denken doet ontsporen. Bovendien mogen we niet vergeten, dat ook de juistere formulering een psychische eenheid en identiteit postuleert, en dat deze een probleem is. En eindelijk: het brengt eigenaardige moeilijkheden met zich mee, uit iemands ‘gedragingen’ (in de ruimste zin van het woord) af te leiden, hoe hij nu eigenlijk is. Zo we dit niet reeds herhaaldelijk zelf hebben ervaren, kunnen we daarover bijvoorbeeld Heymans’ ‘Inleiding tot de speciale psychologie’ raadplegen. Hij maakt ons, niet alleen doordat hij een aantal moeilijkheden opsomt, maar ook doordat hij van enkele verzwegen en hem blijkbaar zelf niet bekende veronderstellingen uitgaat, de gecompliceerdheid van de hele problematiek wel bijzonder bewust.

Voor het doel, dat ik me heb gesteld, is het niet noodzakelijk, tot de laatste diepte door te stoten. Maar als ik me ook in het vervolg van dit betoog gemakshalve van de gebruikelijke termen bedien, wil ik deze toch in de aangegeven zin verstaan.

Het verband tussen kunst en leven wordt vaak als volgt gelegd. Men heeft in een kunstwerk een bepaalde kwaliteit onderkend en verklaart deze nu uit het leven, uit de mens. Zo gaat bijvoorbeeld Multatuli te werk in zijn uitvoerige beschouwing over Bilderdijk.

Hij bewijst, dat het treurspel ‘Floris de Vijfde’ in al zijn lagen, maar wel voornamelijk wat het taalgebruik betreft, onzuiver en onwaarachtig is. Daarna citeert hij het Franse proza, waarmee de dichter zijn treurspel aan koning Lodewijk opdraagt en vervolgens diens lofzangen op Oranje, om daarmee te bewijzen dat de onwaarachtigheid ook hierin tot uiting komt. En hij zegt dan: ‘De lezer gelieve bij voortduring acht te geven op de overeenstemming van *karakter* en *uitdrukkingswijze*. Wie zóó voelt, moet zóó spreken’.[14]

Multatuli bewijst dus voor een concreet geval Buffon's algemene stelling ‘Le style c'est l'homme même’, door een kwaliteit van de mens en een kwaliteit van het onderzochte kunstwerk onafhankelijk van elkaar vast te stellen en daarna op hun overeenkomst te wijzen. Hij leidt dus niet uit het ene het andere af. Ook André Demedts deduceert niets, maar hij stelt iets empirisch vast, als hij over Stijn Streuvels zegt: ‘Dezelfde drang naar waarachtigheid spreekt uit zijn taalgebruik’.[15] En als Arend Koole in het voorwoord tot zijn boek over Felix Mendelssohn-Bartholdi opmerkt: ‘Ondanks de veelzijdigheid van zijn talent was Mendelssohn een volkomen harmonisch mens en van deze harmonie, gepaard aan zijn humanistische levensopvatting, geven zijn composities een zuivere weerspiegeling,’ heeft hij eerst de harmonie in de kunst en de harmonie in de mens of in het leven onafhankelijk van elkaar aangetroffen.[16] En zo zouden er nog vele voorbeelden te geven zijn.

Interessanter zijn de gevallen, waarin kennis omtrent de mens, buiten het kunstwerk om verkregen, aanleiding is om een bepaalde kwaliteit aan dat kunstwerk, eventueel aan al zijn artistieke uitingen, toe te kennen. Zo zegt A.H. Cornette in zijn ‘Liszt en zijn ”Années de Pelerinage”’: ‘Toch zou het een dwaling zijn, te denken dat stukken zoals *La Chapelle de Guillaume Tell* en *La Vallée d'Obermann* slechts typen van programma-muziek zouden zijn... Dat zijn geen louter pittoreske natuur-beschrijvingen, klanknabootsingen van de uiterlijke verschijningswereld. Daarvoor was Liszt van huize uit veel te wijsgerig aangelegd - wij zullen er verder nog een paar heuglijke exempelen van zien - en met Lamennais, Ballanche, Saint-Simon had hij het mooi getroffen om die natuurlijke aanleg te ontwikkelen’.[17]

Maar liever ga ik bij mijn analyse uit van een voorbeeld ontleend aan de literatuurgeschiedenis, dat met hetgeen ik van Cornette heb geciteerd in wezen identiek is. Het heeft betrekking op P.C. Hooft en zijn verhouding tot Brechje Spiegel. Wat een huwelijk tussen hen in de weg heeft gestaan, weten we niet. In zijn 'Claech-leidt' wijt Hooft de mislukking aan ''t cranck-sinnige Geval', '(dat) maejden af onse' hoop van 't eeuwelijck versaemen'.

In een beschouwing over Hooft en zijn kring, die tot titel heeft 'Kunst en leven als harmonisch geheel' en een hoofdstuk vormt van het 'Panorama der Nederlandse Letteren', vraagt G.Kazemier: 'Wat was dit 'cranck-sinnige Geval'? En hij laat daarop volgen: 'Eigenlijk is het niet erg belangrijk dit te weten, maar zolang sommige lezers aan de levensechtheid van Hoofts poëzie twijfelen, er meer literaire navolging en artistieke pose dan hartstochtelijke ervaring in zien, kan het nuttig zijn het verband tussen kunst en leven na te gaan'.[18]

Hier wordt dus kennis van een bepaald feit uit het leven van een auteur op zichzelf vrij onbelangrijk genoemd. Waarde wordt er slechts aan toegekend, voorzover ze ons in staat stelt, een onjuist oordeel te herzien en kunstwerken juister te beleven. Voorts wordt implicite gesteld, dat de poëzie in kwestie wèl levensecht is. Dit wordt dan niet uit die poëzie zelf, maar uit iets anders bewezen.

Tegen deze opvatting heb ik een aantal bezwaren. Strikt genomen zou een onderzoek naar de aard van het 'cranck-sinnige Geval' slechts iets kunnen betekenen voor de interpretatie van gedichten, die over Hoofts liefde voor Brechje Spiegel handelen en niet voor zijn overige erotische poëzie, laat staan voor zijn hele poëtische oeuvre. Het is daarom beter, het probleem als volgt te formuleren. Gesteld: we hebben uit andere bronnen dan zijn minnedichten de overtuiging gekregen, dat iemand een hartstochtelijk en oprecht minnaar is geweest; moeten we dan noodzakelijkerwijze aan die poëzie de kwaliteiten van hartstochtelijkheid en levensechtheid toekennen?

In deze formulering zijn de zaken overigens ook weer eenvoudiger voorgesteld dan ze zijn. Wat immers is het geval? De kunstuitingen blijken door de een niet op dezelfde wijze ervaren en gewaardeerd

te worden als door de ander. Het is niets dan een niet bijzonder aannemelijke veronderstelling, dat de buiten de kunstuitingen liggende gegevens slechts één interpretatie zouden toelaten. Het brengt zo zijn moeilijkheden met zich mee, de graad van iemands verliefdheid of de diepte van iemands liefde met zekerheid vast te stellen. Maar laten we aannemen, dat we wat de mens of het leven betreft met objectieve feiten te doen hebben en dat we, wat Hooft betreft, met volle overtuiging Annie Romein-Verschoor kunnen nazeggen: 'Hooft heeft veel lief gehad, ook vurig en innig het tere Brechje'.[19]

Een positieve beantwoording van de gestelde vraag heeft enkele eigenaardige consequenties. We zouden in staat zijn iets belangrijks over een gedicht te zeggen, zonder het zelfs maar één keer gelezen te hebben. En nooit zouden we weten, of het minnelied van een anonymus of van een zekere zus-of-zo koel dan wel hartstochtelijk, oprecht en zuiver dan wel geveinsd, onnatuurlijk en retorisch is.

Voorts is er geen enkele reden, de bedoelde theorie over de relatie tussen kunst en leven ook niet over de andere kunsten uit te breiden, en haar voor de literatuur speciaal tot de erotische poëzie te beperken. Ook is er geen enkele reden, haar slechts dan in te schakelen, als het resultaat het kunstwerk ten goede komt. In een bepaalde periode van de literatuurgeschiedenis is er veel te doen over erotische poëzie, die al dan niet als 'sine amore amor' moet worden getypeerd. Als het 'sine amore amor' een kenmerk van een kunstuiting is en als we de aanwezigheid van dit kenmerk slechts kunnen vaststellen door buiten het kunstwerk om een onderzoek in te stellen, dan moeten we op dezelfde wijze ook gaan zoeken naar 'natuurgevoel zonder natuurgevoel' en naar 'vaderlandsliefde zonder vaderlandsliefde', enz. En wat komt er zo van vele gedichten en romans terecht, als Léautaud gelijk heeft met zijn mening, dat schrijvers geen vriendschap en geen medegevoel kennen?

Het komt mij echter voor, dat het verband tussen kunst en leven op deze wijze verkeerd wordt gelegd. In de eerste plaats veronderstelt die theorie ten onrechte, dat hetgeen we de inhoud van een kunstwerk noemen geheel gelijk is aan iets dat op zichzelf met kunst niets te maken heeft, bijvoorbeeld een liefdeservaring. En in de tweede plaats - en hier keer ik weer tot het concrete voorbeeld

terug -: blijkbaar spreekt de een over de erotische poëzie van Hooft niet hetzelfde oordeel uit als de ander. Beide oordelen zijn gebaseerd op een beleving, op een ervaring tijdens het lezen. Beide lezers kunnen niets anders doen dan zich beroepen op wat er in hen omging, toen ze aan die gedichten deel hadden. Wie heeft nu met zijn beleving gelijk en hoe maken we dit uit, zonder ons op onze beurt op een beleving te beroepen?

Als een buiten-contextueel onderzoek tot de overtuiging voert: ‘Hooft was blijkbaar een hartstochtelijk minnaar’, kan deze geen invloed hebben op de beleving van hem, die zonder kennis van ‘het leven’ Hoofts poëzie als een hartstochtelijke en levensechte uiting onderging. En de ander, die de indruk had met ‘koele’ poëzie of met pose en literaire mode te doen te hebben? Wanneer hij van het bedoelde levensfeit kennis heeft genomen, kan hij zich opnieuw voor de gedichten openstellen. Maar als zijn beleving ook dan niet verandert, zal hij zich voor een oordeel op zijn beleving blijven beroepen. Hij zal nooit kunnen zeggen: ‘Deze poëzie *is* hartstochtelijk’. En nu is de kans op een dergelijke verandering mijns inziens uiterst gering. Bij mijzelf heb ik tenminste zo iets nog nooit kunnen vaststellen. Wij allen hebben wel eens op de dood van een kind, een vrouw, een vriend gedichten gelezen, die ons onverschillig lieten, onze weerzin opwekten, of ons door hun niet bedoelde potsierlijkheid een min of meer vreugdeloze lach deden lachen. Nooit hebben we dan de behoefte gevoeld te onderzoeken, of dat sterven de dichters toch niet hevig had aangegrepen. Zonder onderzoek hebben we gaarne aangenomen, dat de levenservaring echt en hevig is geweest. Aan ons oordeel echter heeft dit niets kunnen veranderen.

Eerder zijn we geneigd, in sommige gevallen een kwaliteit van het kunstwerk te gebruiken voor de interpretatie van iets dat er buiten ligt. Händel heeft wel eens aangekondigd, dat hij een werk zou componeren in wat hij noemde ‘my big bowwow manner’. Zullen we ons nu door deze typering in de war laten brengen en gaan twijfelen aan de ernst van de kunstenaar, aan de echtheid van zijn oratoriumstijl? Neen, de echtheid van Händels muziek is een onaantastbare ervaring en maakt het ons mogelijk te begrijpen, hoe die woorden zijn bedoeld en wat we daaruit over de mens mogen afleiden.

Met het bovenstaande heb ik waarschijnlijk de indruk gewekt, dat ik het geheel eens ben met hetgeen Wellek en Warren zeggen in het hoofdstuk ‘Literature and Biography’ van hun ‘Theory of Literature’: ‘No biographical evidence can change or influence critical evaluation. The frequently adduced criterion of “sincerity” is thoroughly false if it judges literature in terms of biographical truthfulness, correspondence to the author's experience or feelings as they are attested by outside evidence’.[20] Toch zijn er onloochenbare feiten, die me dwingen, in de formulering van de twee eminente beoefenaars der algemene literatuurwetenschap een enkele, maar belangrijke, verandering aan te brengen.

Wat in de door mij besproken gevallen niet plaats heeft, heeft in andere gevallen namelijk wèl plaats. Meermalen heb ik bij mijzelf en bij anderen moeten constateren, dat kennis van biografische gegevens wèl de beleving en daarmee ook de beschrijving en het oordeel, hetzij in positieve, hetzij in negatieve zin, beïnvloedt. Hiervan zal ik enkele voorbeelden geven.

Van Gogh heeft stillevens geschilderd, die ik - al ben ik me bewust, hiermee weinig te zeggen - als ‘eenvoudig’ en (niet als ‘vrolijk’, maar) als ‘gelukkig’ zou willen typeren. Voor wie de tragiek van Van Goghs leven kent, is het vrijwel onmogelijk die stillevens anders dan in verband daarmee te beleven en werken ze daardoor extra ontroerend. Ook de kennis van het overige oeuvre zou dit effect kunnen sorteren, zoals het simpele lied ‘Ich halte treulich still’ van Bach aangrijpender wordt door het besef, dat het een uiting is van dezelfde man, die o.a. de ‘Hohe Messe’ heeft geschapen, met technisch en emotioneel zo gecompliceerde koren als ‘Et incarnatus est’ en ‘Crucifixus etiam pro nobis est’. Toen ik over mijn ontroering bij het zien van de stillevens had nagedacht, wist ik echter, dat niet Van Goghs andere schilderijen, maar dat het leven van deze mens, alles wat mij buiten zijn kunst om van hem bekend was, invloed op mijn beleving had gehad. Wat maakt een dergelijke invloed mogelijk? De kennis van het leven is hier meer dan een uiterlijk weetje, ligt voor een groot deel in het emotionele vlak en kan daardoor gemakkelijker in de door het kunstwerk gewekte emotie binnenvloeien. En terwijl in het geval Hooft een beleving in een bepaald opzicht

in haar tegendeel zou moeten verkeren, is hier slechts sprake van een verdieping, een verinniging; de stillevens zijn niet ‘tragisch’ geworden.

Een ander voorbeeld van hetzelfde geval is Smetana en zijn strijkkwartet ‘Uit mijn leven’. In de titel is reeds een duidelijk verband tussen leven en kunstwerk gelegd. Met maat 220 van het laatste deel begint een nieuwe passage: huiveringwekkende tremolo's van de drie laagste instrumenten en daarboven uit een hoge e van de eerste viool. Dat dit muziek geworden tragiek is, zal tijdens het luisteren niemand ontgaan. Maar hij die weet, dat de componist met die hoge e de fluittoon heeft bedoeld, die hij voortdurend in zijn oren hoorde voor hij ongeneeslijk doof werd, ondergaat dit heviger, evenals het einde van het kwartet, waar het mineur tot een majeur wordt bezworen. Ook hier dus: intensivering, maar geen essentiële verandering.

Veel meer echter komt het voor, dat hetgeen we van het *karakter* van de kunstenaar weten, invloed heeft op onze beleving en op onze waardering van een kunstwerk. En hier werkt de buiten-esthetische kennis waarschijnlijk vaker ten kwade dan ten goede.

We mogen het prettig vinden, over Corot te lezen: ‘Les preuves de sa bonté, de sa générosité, sont d'ailleurs fréquentes’[21] en over Mendelssohn: ‘Even sympathiek als zijn verschijning waren zijn manieren en zijn karakter’,[22] we mogen met voldoening kennis nemen van de beroemde brief van Paganini aan Berlioz,[23] ik geloof toch niet, dat dit onze houding tegenover hun artistieke prestaties ook maar enigszins verandert.

Anders kan dit zijn, wanneer de kunstenaar als mens om de een of andere reden onze weerzin opwekt. Er kan dan een conflictsituatie ontstaan, waarop niet allen op dezelfde wijze zullen reageren.

In het hoofdstuk ‘Die Letzte Fahrt’ van zijn ‘Marie Antoinette’ schrijft Stefan Zweig: ‘An der Ecke der Rue Saint-Honoré, an der Stelle des heutigen Café de la Régence, wartet, den Bleistift gezückt, ein Mann, ein Blatt Papier in der Hand. Es ist Louis David, eine der feigsten Seelen, einer der grössten Künstler der Zeit’. Nadat hij van die lafheid voorbeelden heeft gegeven, gaat hij voort: ‘Aber wenn

auch eine Bedientenseele und ein feiges Herz, so hat dieser Mann ein herrliches Auge, eine fehllose Hand.'[24] Beide kenmerken worden hier vermeld in hun onverklaard en ook wel onbegrepen contrast. Uit hun volgorde blijkt echter duidelijk, welk van de twee de schrijver hier het belangrijkst acht. 'Hij is een groot artiest, maar een ellendeling' is niet hetzelfde als 'Hij is een ellendeling, maar een groot artiest'.

Ik stel hier nu de woorden tegenover, waarmee Willem Paap in zijn 'Vincent Haman' doelt op Verlaine's bezoek aan Amsterdam (dat door Aeg. W. Timmerman in 'Tim's Herinneringen' zo heel anders is behandeld[25]). Paap laat zijn hoofdpersoon denken: 'God, god, wat was dat publiek vooruitgegaan. Dien winter was er 'n fransch dichter in de stad geweest. De man had de roep dat-i een viezik was. Maar daarom kan je poëzie toch wel mooi wezen, niet waar, of je een viezik bent?'[26] Dit is het begin van een alinea, waarin het woord 'viezik' nog vijf maal weerzinwekkend opklinkt. Hier openbaart zich een walg, hier openbaart zich een haat tegen een bepaalde opvatting over mens en kunst, indirect en juist daardoor zo hevig, door de eigenaardige formulering van de 'monologue intérieur' van iemand, die het met die opvatting wèl eens is.

Tijdens een interview, waarvan het verslag is verschenen in de 'Kroniek van Kunst en Kultuur' heeft de schilder en tekenaar Paul Citroen verklaard: 'Wat is belangrijker voor een kunstenaar, vroeg men laatst: talent of karakter? Natuurlijk karakter, heet het in een protestants land. Alle ethische menschen vinden dat. Tot bewijs dienen bijvoorbeeld Mondriaan en Van Gogh. En men sluit de ogen voor de vele, meestal Romaanse, tegenbewijzen'.[27]

We kunnen in het midden laten, of we, zodra ethische waarden in de nabijheid van kunst worden gebracht, altijd met iets speciaal Nederlands en met iets speciaal protestants te maken hebben, zoals ook Willem Pijper in zijn 'De antimuzikaliteit van den Hollander'[28] en R.N. Roland Holst in zijn 'Een gesprek bij het haardvuur over Tolstoi, Dostojewsky en het harmonium'[29] ons willen doen geloven. We kunnen ook in het midden laten, of er een speciale categorie 'ethische mensen' bestaat en of niet ieder mens, o.a. óók, ethisch is. Wel rijst de vraag: 'Wat heeft er in Willem Paap omgegaan, als hij,

met die kennis van de mens in zijn geest, met die walg voor de mens in zijn ziel, Verlaine's “La lune blanche” las en het “O bien-aimée”, waarmee de eerste strofe eindigt?’ Er zijn - zo niet voor allen, dan toch voor velen - ogenblikken, waarop, òndank zij de kennis van biografische gegevens, de mens zich vóór het kunstwerk plaatst en daarop een schaduw werpt als een vuile vlek. Er zijn ogenblikken, waarop iemand zou kunnen zeggen: ‘Had ik maar geen naam en geen mens geweten’.[30]

Maar hoeveel het karakter van de kunstenaar-als-mens, wanneer het ons uit iets anders dan uit zijn scheppingen bekend is, moge betekenen voor de beleving en de waardering van kunstwerken, onvergelijkelijk veel groter invloed gaat in dezelfde omstandigheden uit van iets anders, dat tot de kunstenaar-als-mens wordt gerekend. Ik bedoel: zijn behoren tot een bepaald volk, een bepaald ras, een bepaalde religieuze of politieke gemeenschap. En hier komen we op een gebied, waarop een mens zichzelf van alles wijs kan maken. Wat iemand van een ‘groep’ weet of meent te weten, wordt tot kenmerk van een kunstwerk verklaard, omdat hij weet, dat de maker daarvan tot die groep behoort. ‘Wat toch is eenvoudiger’, vraagt Carry van Bruggen in haar ‘Hedendaagsch Fetischisme’, ‘dan uit muziek “Russischen hartstocht” en “Russischen weemoed” te verstaan, als de componist Rampeletamski heet - of Schotsche fierheid, soberheid, koenheid, koelheid... als er Maczusofzoo onder het landschap staat - of Negerzwoelheid, als de dertigcentslevensbeschrijving een zwarten oom van moederszijde uitwijst?’ Met minachting spreekt zij over het succes van deze zogenaamde ‘wetenschap’: ‘Het is het succes van het sommenboek met de antwoorden achterin. Het is het succes van de waarzegster, die zich vooraf heeft vergewist bij haar onnoozele klanten omtrent alles wat ze even later “voorspelt”.’[31]

Inderdaad, het is een onnozel bedrijf, uitgevonden door en voor de velen, die de weg van de minste weerstand, ja van geen enkele weerstand willen gaan, - de weg, die langs het barre probleemgebied van mens, kunst en wetenschap veilig heen leidt.

Het is ook vaak een onschuldig bedrijf. Maar het wordt uitermate schuldig, als de groep, waartoe de kunstenaar behoort, gehaat is bij hen die op deze wijze een feit willen vaststellen. Een duistere drift

tracht zich dan te rechtvaardigen en maakt daarvoor gebruik van iets, dat in de verte op de ratio lijkt. De onbewezen en ook onbewijsbare stelling: ‘Een kunstenaar openbaart altijd in zijn werk de eigenschappen van zijn ras, zijn volk, zijn partij, zijn geloofsgemeenschap’ maakt het mogelijk, op zogenaamd wetenschappelijke gronden, met de groep de mens en met de mens zijn kunst te verwerpen. En wat in vele gevallen niet veel meer is dan een oncontroleerbaar praatje te goeder trouw - ‘de echt Schotse soberheid in het schilderij van Maczusofzo’ - neemt dan vormen aan als: ‘Je kunt toch wel zien, dat “Het wassende water” door een Jood is geschreven’, zoals iemand, aan wiens politieke overtuiging niet te twijfelen viel, mij in 1943 heeft meegedeeld. Maar behoef ik nog voorbeelden te geven, terwijl in onze eeuw hele volkeren in de methode van ‘het sommenboek met de antwoorden achterin’ zijn en worden opgevoed? -

‘No biographical evidence can change or influence critical evaluation.’ Was het maar waar! Die uitspraak is slechts aanvaardbaar, als daarin de persoonsvorm ‘kan’ door ‘mag’ wordt vervangen. Het is dan een gebod: een gebod, waaraan waarschijnlijk wij allen ons niet altijd hebben kunnen houden. Ieder houdt zich er niet aan, die - al dan niet onder invloed van recente politieke gebeurtenissen - uitsluitend op grond van de bedoelde buiten-contextuele gegevens en uit haat tegen een bepaalde groep, sommige schrijvers niet wil bespreken, hun naam uit de geschiedenis der letterkunde wil schrappen, en voor hen geen plaats in een bloemlezing beschikbaar stelt. Ieder houdt er zich niet aan, die zijn beleving en zijn oordeel laat vervormen of die weigert van sommige kunstuitingen kennis te nemen, uitsluitend doordat hem niet slechts ‘het onderscheidingsteken van het object’ bekend is, maar ook nog een onderscheidingsteken van de kunstenaar, dat deze tot een getekende maakt, voor wie men zich moet wachten.

Het is menselijk. Maar niet humaan. Het is ook niet wetenschappelijk. En het is niet wetenschappelijk, omdat het niet eerlijk is. Wat ik nu maar gemakshalve ‘de grens tussen mens en kunstwerk’ noem, is een wetenschappelijk èn een ethisch probleem. Het is beide tegelijkertijd, voorzover elke wetenschapsbeoefening een ethos is.

Indien de kunstenaar-als-mens ons ergert, mogen we dit niet op

zijn kunst wreken. Want niets van dat ergerniswekkende *behoeft* in die kunst vorm te hebben gekregen. Er kan een contrast zijn, dat we dan maar in zijn onbegrepenheid moeten aanvaarden. Blijkbaar geldt, om het met een variant op Shakespeare te zeggen:

> *There are more things in human souls*, *Horatio*,
> *Than are dreamt of in your psychology*.

Daaraan kunnen we ook denken, als iemands 'groep' ons ergert. Bovendien mogen we nooit vergeten, dat een ongeoorloofde generalisatie logisch altijd een denkfout is en ethisch een misdaad kan zijn. Het is niet juist, een mens te laten boeten voor een groep of (beter) voor andere individuen die daartoe behoren. En het is niet juist, een kunstwerk te laten boeten voor zijn maker.

Daarom moeten we ons, hoe moeilijk het ook in sommige gevallen moge zijn, voor de kunstwerken open stellen als voor de grottekeningen van de prehistorische mens, - alsof ze dus waren - en nu formuleer ik zeer pregnant - *sine nomine*, *sine homine*.

Eindnoten:

voor het eerst verschenen in het Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, *1956-1957*, *blz. 3-17*

1 Dirk Schäfer, *Het Klavier*. Samengesteld uit de nagelaten aanteekeningen door Ida Schäfer-Dumstorff, derde druk (Amsterdam, 1945), blz. 127.

2 *Zeitlose Kunst*[2]. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen. 140 Aufnahmen, gesammelt, gesichtet und erläutert von Ludwig Goldschneider (Wien, 1937), 68: 'Kartäusermönche, von einem Grabmal, um 1410, von Claus Sluter und Claus de Werve'.

3 Geciteerd door H. Pongs in zijn *Das Bild in der Dichtung*, 1 (Marburg, 1927), blz. 411.

4 J. du Saar, *Het leven en de composities van Jacobus Barbireau* (Utrecht, 1946), blz. 1.

5 R. Wallaschek, *Psychologische Aesthetik*, herausgegeben von O. Katann (Wien, 1930).

6 André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand* (Paris, 1952), blz. 197, 419, 433.

7 G. Geffroy, *La vie de Corot*, verschenen in 'The Studio', numéro spécial d'hiver 1902-03, herdrukt in *Corot*, *Pensées et écrits* (Vésenaz-Genève, 1946), blz. 23 vv.

8 Vgl. G. Brom, *Geschiedschrijvers van onze letterkunde* (Amsterdam, z.j.), blz. 11.

9 Walter Muschg, *Das Dichterporträt in der Literaturgeschichte*, in *Philosophie der Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Emil Ermatinger (Berlin, 1930), blz. 277 vv; de bedoelde mening aldaar, blz. 289.

10 S. Dresden, *De structuur van de biografie* (Den Haag, 1956), blz. 101.

11 Marcel Coulon, *Au coeur de Verlaine et de Rimbaud* (Paris, 1925), blz. 15: 'mes études ne perdent pas de vue l'oeuvre verlainienne; et j'ose me flatter que leur lecteur connaîtra davantage *Romance sans Paroles* et *Parallélement* (sans parler du reste), qu'avant de me lire; et que si sa bonne opinion de l'homme en pourra être diminuée, son admiration pour l'artiste en sera grandie'. Vgl. noot 30.

12 W. Jos. de Gruyter, *Vincent van Gogh* (Amsterdam, 1926), blz. 2 v.

13 W. Arondeus, *Matthijs Maris. De tragiek van den droom* (Amsterdam, 1939), blz. 10.

14 Multatuli, *Ideën*, *vijfde bundel*, Idee 1058 (Garmond-editie, VII, blz. 160).

15 André Demedts, *Stijn Streuvels*. Het is mij ontgaan in welk tijdschrift dit artikel is verschenen.

16 A. Koole, *Felix Mendelssohn-Bartholdi* (Haarlem-Antwerpen, 1953), blz. 7.

17 A.H. Cornette, *Liszt en zijn* '*Années de Pèlerinage*' (Lier, z.j.), blz. 27.

18 G. Kazemier, *Kunst en Leven als harmonisch geheel. Panorama der Nederlandse Letteren* (Amsterdam, 1948), Hoofdstuk v, blz. 120.

19 Annie Romein-Verschoor, *P.C. Hooft* (Amsterdam, 1947), blz. 18.

20 R. Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York, 1949), blz. 74.

21 G. Geffroy o.c., blz. 69.

22 A. Koole, o.c., blz. 181.

23 Vgl. Franz Farga, *Geigen und Geiger*[2] (Zürich, 1940), blz. 270 v., en Cor van Berkel, *Paganini* (Haarlem-Antwerpen, z.j.), blz. 188 v.
24 Stefan Zweig, *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* (Wien-Leipzig-Zürich 1936), blz. 558 v.
25 Aeg. W. Timmerman, *Tim's Herinneringen* (Amsterdam, 1938), blz. 268 vv.
26 W.A. Paap, *Vincent Haman*[2] (Amsterdam, 1908), blz. 254.
27 Kroniek van Kunst en Kultuur, XLI, no. 1 (jan. 1956), blz. 9.
28 Willem Pijper, *De antimuzikaliteit van den Hollander*, in *De Quinten-cirkel* (Amsterdam, 1948), blz. 5 vv.
29 R.N. Roland Holst, *Overpeinzingen van een bramenzoeker* (Arnhem, z.j.), blz. 70 vv.
30 Vgl. hiertegenover de mening van Coulon (citaat noot 11 na de puntkomma).
31 Carry van Bruggen, *Hedendaagsch Fetischisme*[2] (Amsterdam, 1948), blz. 74.

Eenheid, structuur, monade

De literatuurwetenschap staat als een jonge wetenschap bekend. In zekere zin is zij dat ook. In zekere zin, indien we namelijk normatief te werk gaan en aan een literatuurwetenschap juist die eisen stellen, waaraan eerst in de laatste tijden wordt voldaan, of (voorzichtiger geformuleerd) waaraan men eerst in de laatste tijden tracht te voldoen. Dit houdt de mening in, dat alles wat vroeger over het taalkunstwerk is geschreven, niet wetenschappelijk is en op het object van onderzoek eigenlijk geen betrekking heeft.

Deze mening zou wel juist kunnen zijn, zoals de gang van zaken op andere gebieden bewijst. Tussen de alchemie en de moderne scheikunde bestaat een essentieel verschil, en de etymologie vóór het ontstaan der historische en vergelijkende taalkunde heeft met die daarna niets wezenlijks gemeen. Maar de veranderingen die zich in het denken over het taalkunstwerk hebben voltrokken, zijn, hoewel zeer groot, toch niet van een dergelijke principiële orde. Wie volkomen willekeurig stoffen dooreenmengt met de bedoeling zilver of goud te maken of een medicamentum universale te bereiden, of wie op bedriegelijke wijze ‘goud maakt’ uit stoffen waarin dit metaal reeds aanwezig is, heeft niets van de habitus, die bij elk wetenschappelijk onderzoek noodzakelijk behoort. En wie πατήρ uit ὁ τὰ πάντα τηρῶν verklaart, fantaseert; en het helpt hem niets dat hij dit volgens een bepaalde methode doet, want ook deze is aan de fantasie ontsprongen.

Wat Aristoteles in zijn Περί Ποιητικῆς heeft gedaan mag men met dit bedrijf echter niet vergelijken. Het zou onjuist zijn, hem niet tot de beoefenaars der literatuurwetenschap te rekenen, omdat zijn

uitspraken over het drama of de beeldspraak ons geheel of gedeeltelijk niet meer kunnen bevredigen, of omdat hij over bepaalde aspecten van de poëzie en bepaalde problemen van die wetenschap niets heeft gezegd. Het zou even onjuist zijn als om Euclides geen wiskundige te noemen, omdat hij zonder zich daarvan bewust te zijn één axioma meer heeft toegepast dan de door hem geformuleerde, of omdat hij geen notie heeft gehad van de niet-euclidische meetkunde.

Bezien we de zaak op deze wijze - en dit is, dunkt mij, de juiste -, dan kunnen we zeggen, dat de Grieken de literatuurwetenschap geinitieerd hebben en dat deze als theoretische of algemene literatuurwetenschap is begonnen. De Grieken richtten hun aandacht op de eigenschappen van *het* drama, *de* beeldspraak, *de* poëzie, *het* literaire taalgebruik. Blijkens fragmenten van Gorgias en Isocrates, die handelen over de stilistische functie van de metafoor, hebben zij reeds in de vijfde eeuw v.C. nagedacht over een belangrijk, speciaal voor de literatuur belangrijk, verschijnsel, dat nog steeds met de door hen gemunte term wordt aangeduid.[1] Een theorie van het drama, van de zogenaamde tropen en figuren en van de formele kenmerken van het vers vinden we bij de Grieken èn in de modernste werken, die onder de titel ‘Poëtica’ of ‘Inleiding tot de literatuur’ of ‘Inleiding tot de literatuurwetenschap’ verschijnen. Natuurlijk is er in de loop van een 2400 jaar wel het een of ander gebeurd: de elementen worden niet meer op dezelfde wijze beschouwd en beschreven; het veld van onderzoek heeft zich ook in tijd en ruimte ontzaglijk uitgebreid. Dit neemt niet weg, dat al die beschouwingen over het taalkunstwerk in hun temporele opeenvolging de indruk maken van één zich ontwikkelende wetenschap.

En toch is de situatie in één opzicht veranderd. Anders dan vroeger valt tegenwoordig ‘literatuurwetenschap’ niet meer met ‘theoretische literatuurwetenschap’ samen. In de eerste plaats heeft zich in een relatief korte periode een historiografie van de letterkunde ontwikkeld. In de tweede plaats heeft het literair-wetenschappelijk denken zich ook op het *concrete* taalkunstwerk, met name op het concrete lyrische gedicht gericht. Wat zijn hiervan de gevolgen en in welk opzicht kunnen we hier van een vooruitgang spreken?

Het heeft zijn bezwaren, als alle beschouwingen uitsluitend betrekking hebben op een of ander kenmerk in het algemeen. Het unieke, dat elk gedicht, ook wat zijn elementen betreft, heeft of is, datgene waardoor het zich van alle andere onderscheidt, komt dan op geen enkele wijze tot zijn recht. Men kan, om een voorbeeld te geven, met zijn onderverdeling van de beeldspraak zo ver gaan als men wil, ook een soort van de vijfde graad bereikt nog niet de unieke bepaaldheid van *deze* metafoor in *deze* zin van *dit* gedicht. En al beschrijft men *het* enjambement wetenschappelijk ook nog zo nauwkeurig en al verzuimt men niet daarvan een aantal stilistische functies op te noemen, *een* enjambement heeft altijd nog juist datgene méér, wat van een abstractie een realiteit maakt.

En niet alleen blijven de elementen volkomen abstract, ze blijven ook volkomen geïsoleerd. Na elkaar en los van elkaar worden ze in een min of meer door de traditie bepaalde volgorde behandeld. Van een eenheid, van een *res*, zonder welke de elementen ondenkbaar en onbestaanbaar zijn, blijkt weinig. Evenals de imitatietheorie - d.i. de mening, dat het kunstwerk de werkelijkheid op schone wijze nabootst - heeft die principieel isolerende beschouwingswijze de opvatting op haar geweten, dat verschijnselen als rijm en beeldspraak niets dan uiterlijke versieringen zouden zijn. En wat komt er in de algemene werken van het concrete gedicht terecht? Soms wordt er slechts een enkel vers uit geciteerd. En als er meer geciteerd worden, dan doet het ene dienst als voorbeeld van een soort beeldspraak, moeten een paar andere een functie van het enjambement demonstreren en verschijnt het vierde in een aan de trochee gewijde paragraaf; de rest verschijnt nergens. Ze hebben hier dezelfde functie als Socrates heeft in de modus Barbara der aloude syllogistiek; ze kunnen zonder bezwaar door andere worden vervangen. Ze zijn niet het doel van het onderzoek, ze zijn middel tot iets anders; ze zijn voor-beeld, beeld voor iets, ze zijn er niet terwille van zichzelf, noch minder terwille van elkaar en van het geheel, waaruit ze zijn losgemaakt. Men kan dan ook betwijfelen, of men, na kennisneming van hetgeen over enige elementen wordt gezegd, nu beter het gedicht zal begrijpen, waartoe ze behoren. Men kan betwijfelen, of verzen, die ons hebben verrukt toen we ze leer-

den kennen in hun organisch verband, en die ons uit die bladzijden literatuurwetenschap meestal iet of wat wezenloos hebben aangestaard, nu als iets nog kostbaarders in het geheel van een nog rijkere beleving kunnen worden geïntegreerd.

Niemand zal mij ervan verdenken, dat ik het goed recht van een algemene theorie wil bestrijden. Een theorie van abstracte en geisoleerde eigenschappen is noodzakelijk, óók voor de wetenschappelijke descriptie van een bepaald gedicht. Maar meer dan tweeduizend jaar is de wetenschappelijke bemoeiing met literaire werken vrijwel geheel in haar opgegaan. Men onderzocht steeds opnieuw dezelfde of soortgelijke algemene verschijnselen, - zo men tenminste iets onderzocht en niet genoegen nam met het verklaren van een aantal door de traditie, maar niet steeds door de waarheid, gewijde begrippen. Nu dit veranderd is, nu men daarnaast ook een concreet geheel wetenschappelijk wil beschrijven, is een nieuwe problematiek ontstaan en heeft zich een nieuwe theorie ontwikkeld, of, zo men wil, is de reeds zo lang bestaande theorie met een belangrijk gebied uituitgebreid.

Een der meest principiële - en tevens een der meest problematische - begrippen die de hedendaagse onderzoeker hanteert, is het begrip ‘eenheid’. De zin ‘Een gedicht is een eenheid’ ligt om zo te zeggen in zijn mond, zijn pen of zijn schrijfmachine bestorven. Evenals ‘Vorm en inhoud zijn één’, dat als een variant hiervan beschouwd zou kunnen worden, heeft deze zin iets van de verheven en tegelijk beminnelijke eenvoud, die zo vaak als het kenmerk van het ware is genoemd. Maar hier geldt het Multatuliaanse ‘simplex sigillum falsi’. Want deze eenvoud houdt voor het denken geen stand en die zin heeft nog een interpretatie nodig.

We zouden de volgende twee vragen kunnen stellen.

1. Kent de bedoelde eenheid geen delen, geen momenten, geen onderscheidingen; of is ze een ‘Gestalt’, een in lagen opgebouwde totaliteit, een structuur?
2. Welk karakter moeten we aan de zin ‘Een gedicht is een eenheid’ toekennen? Is hij de constatering van een ervaringsfeit, en op welke ervaring beroepen we ons dan? Of fungeert hij als werkhypothese en kan hij niets anders zijn dan dat? Of is hij een axioma of een

postulaat? Of, tenslotte, is hij eigenlijk niet veel meer dan een leuze - even eenzijdig en gevaarlijk als bijvoorbeeld ‘Taal is klank’ - een leuze, die pregnant en daardoor gebrekkig, tot uitdrukking brengt, wat de hedendaagse opvatting van de vroegere onderscheidt?

Het schijnt, dat op de eerste vraag slechts één antwoord mogelijk is, en wel: die eenheid kent onderscheidingen, is een totaliteit, een structuur, een ‘Gestalt’ (of hoe men dit dan wil zeggen). Zo heeft P. Minderaa, in aansluiting bij Roman Ingarden, in zijn rede over het vertalen van poëzie betoogd: ‘het literaire kunstwerk, met name het gedicht, is een in lagen opgebouwde structuur van taalelementen’.[2] Nu is het echter mijn ervaring, dat de tegenovergestelde mening vrij vaak voorkomt, - zij het dan ook, dat deze lang niet altijd onder woorden wordt gebracht; in het laatste geval openbaart ze haar aanwezigheid op een andere wijze.

Wie als docent in de letterkunde werkzaam is en anderen, hetzij pubers, hetzij volwassenen, tot het juist of zoveel mogelijk juist interpreteren en beleven van poëzie wil brengen, moet wel eens bij zijn leerlingen een soort van principiële onwil bestrijden. Ongetwijfeld zijn er onder die leerlingen meestal wel enkele, die geestelijke inspanning als vermoeienis des vlezes beschouwen en die, àls zij nog iets doen, liever drie uur iets uit hun hoofd zitten te leren dan dat zij drie minuten geconcentreerd nadenken. Maar hùn onwil bedoel ik nu niet. Ik bedoel de op zichzelf niet onsympathieke onwil om zich reflectief te richten op een kunstwerk, met name op een gedicht, meer speciaal op een gedicht dat als ‘mooi’ wordt ervaren. Het prijsgeven van de receptieve habitus voelen ze als verraad aan iets dat hun dierbaar is. Wat hun op dergelijke ogenblikken bezielt en wat ze soms, al ontgaat het de docent niet, verzwijgen, soms gebrekkig uiten, is door Robert Goffin in zijn ‘Entrer en poésie’, dat tot de literatuurwetenschap moet worden gerekend, duidelijk geformuleerd. Hij zegt: ‘Je me refuse d'expliquer rationnellement, méthodiquement la poésie ou un poème’. En: ‘On ne comprend pas un poème, on le sent! Il appartient aux domaines mysterieux de la réceptivité humaine’.[3]

Wat zijn nu de implicaties en de consequenties van een dergelijke opvatting?

Er is hier volstrekt geen afstand tussen de beleving van het gedicht en het gedicht zelf. Er is hier dus geen ruimte voor de vraag, of die beleving niet in sommige opzichten van haar object afwijkt en hoe we de impliciet gestelde adequatie kunnen bewijzen. De eenheid verschijnt hier als niets anders dan een ongedifferentieerd gevoel, waarover zich verder weinig laat zeggen. Voorts is voor deze opvatting, die ik de mystieke zou willen noemen, kenmerkend, dat zij de ratio, het analyserende verstand, aansprakelijk stelt voor alle onderscheidingen, voor alle afzonderlijke momenten, die bij een interpretatie ter sprake komen.

Van deze opvatting is de genoemde onwil de negatief geladen gevoelscomponent. Het is niet zo moeilijk, die onwil bij zijn leerlingen met succes te bestrijden. Men behoeft slechts met een duidelijk voorbeeld te laten zien, dat ze niet het gedicht in kwestie, maar hun eigen foutieve interpretatie daarvan hebben zitten te gevoelen, doordat ze sommige woorden, metaforen of zinnen verkeerd hebben opgevat en doordat hun verscheidene relaties zijn ontgaan, dus ook *emotioneel* zijn ontgaan. Dan kan blijken, dat een rationeel en methodisch onderzoek toch wel enige waarde heeft, - niet alleen op zichzelf, maar ook voor de beleving.

Hiermee zijn we van de moeilijkheden echter nog niet af. Het is merkwaardig te zien, hoe in theoretische beschouwingen eerst met name genoemde momenten of eigenschappen worden aangerand of terwille van die eenheid geheel worden verloochend. Telkens opnieuw dringt zich de mening naar voren, dat de theorie onderscheidingen nodig heeft, maar dat die er in werkelijkheid toch niet zijn. Dit, binnen een en hetzelfde als logisch bedoelde betoog, aanvaarden, verwerpen en eventueel weer aanvaarden van onderscheidingen, dat ook in andere wetenschappen (bijvoorbeeld de psychologie) wordt aangetroffen, openbaart zich wel bijzonder duidelijk in de volgende korte passage van Bloems essay ‘Over Poëzie’: ‘Vorm en inhoud van een gedicht ontstaan tegelijkertijd, zijn volstrekt onscheidbaar. Ik zou eigenlijk nog verder willen gaan en zeggen: zij zijn gelijk, zij zijn hetzelfde. Vorm is inhoud en omgekeerd’.[4]

Dit is in volmaakte vorm (of in volmaakte inhoud) een essentiële paradox van de literatuurwetenschap en van elke wetenschap, die

totaliteiten of structuren wil onderzoeken. Als Bloem de volstrekte onscheidbaarheid van vorm en inhoud stelt, kan hij dit slechts doen door ze toch in gedachte te scheiden, door ze hoe dan ook te isoleren. Deze paradox tracht hij op te heffen, door 'verder te gaan' en de volkomen identiteit van beide te poneren. Terwijl hij dit doet, plaatst hij ze toch weer als verschillend, nl. als 'vorm' en 'inhoud', tegenover elkaar. Maar wat kan het voor zin hebben, het ene identieke met twee verschillende, een contrast suggererende woorden aan te duiden? Hier doet, om met Parmenides te spreken, het verstand blijkbaar het ene Zijnde uiteenvallen in een tweeheid, die niet een verscheidenheid van realia, doch slechts een verscheidenheid van nomina is.[5] De beide woorden doelen dan op niets, hebben geen betekenis. De twee zogenaamde elementen, die men altijd 'vorm' en 'inhoud' heeft genoemd, komen dan in de werkelijkheid volstrekt niet voor; in de werkelijkheid is niets (of het gedicht is in werkelijkheid niets) dan een onderscheidingloze eenheid. Alleen zo opgevat heeft, naar het mij voorkomt, de laatste zin van het citaat een redelijke betekenis.[6]

Het spreekt vanzelf: over onderscheidingen, die er per slot van rekening niet blijken te zijn, moet de theorie zwijgen. Intussen mag de zeker niet ongemotiveerde angst een eenheid te verbreken en ons met ficties bezig te houden, ons niet verleiden tot het aanvaarden van de mening, dat er geen eenheden, geen structuren bestaan, of dat het altijd tezamen gegeven zijn van bepaalde momenten hun identiteit bewijst.

Ieder die niet door een apriori bezeten is een een niet geheel onbegrijpelijke tegenzin heeft overwonnen, zal na een bezinning op zijn beleving tijdens het deelhebben aan een bepaald gedicht kunnen vaststellen, dat in dit gedicht momenten voorkomen, waaraan een zekere zelfstandigheid niet ontzegd kan worden. Zelfs Robert Goffin, die voor rationeel en methodisch onderzoek niets voelt, noemt en bespreekt in zijn malgré lui toch theoretisch werk herhaaldelijk een bepaald metrum, een bepaald ritme, een bepaalde metafoor. 'On ne comprend pas un poème, on le sent!' Maar men gevoelt het dan toch blijkbaar niet als een ongedifferentieerd geheel, daar het anders onmogelijk zou zijn, allerlei delen eruit te lichten.

Het is bovendien opvallend, dat Goffin bij zijn typering van die delen gebruik maakt van abstracte technische termen, die lang voor zijn optreden door anderen zijn gemaakt en die berusten op rationeel en methodisch onderzoek van afzonderlijke momenten. Neen, aan het bestaan daarvan valt niet te twijfelen. Het niet fictieve maar werkelijke bestaan van momenten maakt een wetenschappelijke descriptie èn een didactiek van de interpretatie mogelijk. Het maakt ook mogelijk, dat in een aantal gevallen de theoretische reflectie de beleving verrijkt en meer adequaat doet zijn.

Nu verschijnt in de wetenschappelijke descriptie het gezamenlijke en gelijktijdige onherroepelijk in de tijd geïsoleerd en na elkaar. Dit wekt het wantrouwen op ook van hen die aan het bestaan van onderscheidingen niet twijfelen. Veel meer dan bij de algemene theorie van abstracte kenmerken dringt het zich bij het onderzoek van een concreet gedicht als een noodzakelijke en onaanvaardbare ‘afwijking van de (te beschrijven) werkelijkheid’ aan hen op. Het genoemde wantrouwen berust m.i. echter op een misverstand. Men mag van een wetenschappelijke descriptie niet eisen, dat ze met haar object geheel samenvalt, daaraan identiek is. ‘Idea vera debet cum suo ideato convenire’ luidt een van Spinoza's Axiomata.[7] ‘Overeenstemmen’, niet: ‘hetzelfde zijn’. Dat het vaak moeilijk is met zekerheid vast te stellen of die overeenkomst inderdaad aanwezig is, dat dus ook hier achter een eenvoudige formulering een probleem schuil gaat, is een andere kwestie. Het genoemde bezwaar is géén bezwaar. Bovendien is in een gedicht lang niet alles gelijktijdig, veel is ook na elkaar gegeven, zodat in dit opzicht geen zogenaamde ‘afwijking’ kan voorkomen.

Een nadere bezinning leert, dat de momenten van een gedicht een grote verscheidenheid vertonen. Sommige behoren tot de sfeer van het gewaarwordelijke, hetzij tot die van het auditieve, hetzij tot die van het visuele (sommige typografische verschijnselen), hetzij (zoals vaak het enjambement) tot die van beide tegelijk, terwijl ze toch weer niet geheel in het gewaarwordelijke opgaan. Andere (zoals woordbetekenissen en grammatische constructies) zijn onaanschouwelijk en blijken zelf vaak weer complexen te zijn; zo worden semantische en syntactische nieuwvormingen ervaren tegen de achter-

grond van een eveneens, maar op een andere wijze, ervaren ‘normaal’ taalgebruik.[8] Terwijl, zoals ik zoëven reeds heb gezegd, sommige momenten tegelijkertijd gegeven zijn, verschijnen andere na elkaar in het bewustzijn. Sommige daarvan verwachten we, andere niet, en wat we verwachten blijft somtijds uit (bijvoorbeeld een rijm op een bepaalde plaats), zodat ook het niet-aanwezige een moment kan zijn, dat zijn invloed doet gelden.

Ik duid dit alles slechts even aan. Maar het is wel voldoende om van de disparaatheid der momenten een indruk te geven. Als we ons van deze disparaatheid bewust zijn, wordt niet het bestaan der onderscheidingen, maar het bestaan der eenheid problematisch en grijpt ons het verlangen, ons te bekeren tot de ‘mystieke’ opvatting, die van deze problematiek geen last heeft.

‘Een gedicht is een eenheid’. Hoe weten we dit nu? Hoe komen we aan deze overtuiging? - Dat we hier met een axioma te doen zouden hebben, is niet waarschijnlijk. Het is voor een ervaringswetenschap niet aanbevelenswaardig, van axioma's uit te gaan; deze krijgen hier noodzakelijk het karakter van apriori's, vooroordelen.

Is het dan een primair ervaringsgegeven? Dat wil zeggen: treft een onmiddellijke bezinning op hetgeen er in ons bewustzijn omging, toen we een bepaald gedicht lazen, daar een eenheid aan? - Wie zich rekenschap geeft van hetgeen hij doet en zegt, zal daar niet zo spoedig een eed op doen, - vooral niet, als het gedicht een zekere lengte heeft. De psychologie heeft ons bewustzijn een ‘engte’ genoemd en met het oog van een naald vergeleken. Nu valt het in de praktijk met die engte misschien toch wel weer mee. Dit neemt niet weg, dat hier grenzen zijn. En zeker is het vaak moeilijk, zo niet onmogelijk, om vast te stellen, of al het vorige nog functioneert, als het volgende in het bewustzijn is verschenen.

Nu is er gelukkig toch wel één ervaring, waaraan niet te twijfelen valt. Ieder van ons heeft wel eens tijdens het lezen van een of ander gedicht de indruk gekregen, dat iets ervan ‘uit de toon valt’, er als het ware niet bij behoort, niet goed in onze beleving geïntegreerd kan worden en geïsoleerd raakt. Dit bewijst alvast, dat de zin ‘Een gedicht is een eenheid’ in zijn algemeenheid geen ervaringsfeit kan

zijn, zolang we ons op onze beleving en op niets anders beroepen. Waarschijnlijk bewijst het ook, dat in gevallen waarin we de genoemde negatieve indruk niét krijgen, een eenheid moet zijn ervaren, ook al kan een onmiddellijke bezinning op de beleving de aanwezigheid daarvan moeilijk met zekerheid vaststellen. Deze bewijsvoering is dan gebaseerd op een bekend psychologisch factum. Zo blijkt soms het feit dat we iets verwacht hebben eerst duidelijk, wanneer het verwachte uitblijft.

De afwezigheid van een volkomen eenheid, het onintegreerbare van een of meer momenten, wordt niet alleen ervaren of geconstateerd, maar ook - en wel negatief - gewaardeerd. Er is in ons het besef, dat het eigenlijk anders had moeten zijn. Vóór-theoretisch en ongeformuleerd, maar daarom niet minder krachtig, werkt in ons een overtuiging, die op de volgende wijze onder woorden kan worden gebracht: ‘Een gedicht moet een eenheid zijn’, of: ‘Een volledig geslaagd gedicht is een eenheid’. In de eerste formulering komt een normatief element apert tot uiting, in de tweede is het min of meer verborgen. Er van te abstraheren is onmogelijk.

Wie zich op het bewustzijnsniveau van de reflectie stelt en aan het wetenschappelijke onderzoek van een bepaald gedicht begint, kan, hoezeer hij ook naar objectiviteit wil streven en hoezeer hij ook persoonlijke voor - en afkeur wil uitschakelen, niets anders doen dan van deze algemene norm (‘Een gedicht moet een eenheid zijn’) uitgaan. Hij weet immers uit eigen ervaring, dat de beleving soms een breuk vertoont en dat daarom geen sprake kan zijn van een algemeen assertorisch oordeel, waaruit zonder meer een principiële eigenschap van het gedicht in kwestie kan worden afgeleid. Aan de andere kant heeft hij zijn gegronde redenen, de beleving te wantrouwen. Want het is hem bekend, dat het als een gelukkig toeval beschouwd moet worden, wanneer de eerste de beste lezing van een gedicht inderdaad een lezing van dat gedicht en niet gedeeltelijk iets anders is.

Als zijn onderzoek een aanvang neemt, zijn er, zoals uit het voorgaande duidelijk is geworden, twee mogelijkheden. Hij kan tijdens het ‘gewone’ lezen de indruk hebben gehad, dat er in bepaalde opzichten van geen eenheid kan worden gesproken. In dit geval zal hij

aan het object van onderzoek toch alle kans willen geven en zal hij die eenheid trachten op te sporen. Het is ook mogelijk, dat zich tijdens het lezen de aanwezigheid van een of ander corpus alienum niet heeft opgedrongen. In dit geval zal hij daar niet opzettelijk naar gaan zoeken, al is het altijd mogelijk, dat een analyse dit als het ware ondanks zichzelf ontdekt. Het is er dus enigszins mee als met schrijf- en drukfouten. Deze komen ongetwijfeld voor, en in sommige handschriften en boeken zelfs betrekkelijk veelvuldig. Maar een filoloog gaat principieel onjuist te werk, wanneer hij alles wat hij niet van een tekst begrijpt primair tot dergelijke fouten terugbrengt.

Het antwoord op de vraag naar het karakter van de zin ‘Een gedicht is een eenheid’ moet dus luiden: voor hem die een bepaald gedicht wetenschappelijk wil onderzoeken en beschrijven, is in deze zin een werkhypothese geformuleerd, ... maar een werkhypothese van een zeer bijzonder soort. Ze verschilt niet onbelangrijk van die welke in het natuurwetenschappelijke denken dienst doen. Want ze berust op een norm. Er is aan het gedicht in het algemeen een eis gesteld en dit doet zijn invloed gelden ook bij het objectieve onderzoek van elk concreet geval. Personifiërend uitgedrukt: een gedicht wil tot nader order beschouwd worden, alsof het een eenheid, en, daar het een aantal onderscheidingen kent, alsof het een structuur was, - een structuur, waarvan de verschillende lagen met elkaar corresponderen en waarvan alle momenten met andere in relatie staan.

Is door de notie der eenheid veel uit zijn isolement verlost, die eenheid zelf wordt vaak volledig geïsoleerd gesteld, als iets ‘dat in zich bestaat, geen steun van buiten behoeft’. Ze kent dan geen andere relaties dan die tot haar eigen delen. Irrelevant zijn dan haar betrekkingen tot de dichter, tot een of andere literaire stroming of tijdsstijl, tot historische feitelijkheden van welke aard dan ook. In het taaldocument alleen liggen de gegevens voor een volledig en juist begrijpen op het niveau van de reflectie en eventueel - na integratie van hetgeen de reflectie gevonden heeft - ook voor een volledig en juist ‘begrijpen’ op het niveau van de beleving.

Deze opvatting ziet er niet onsympathiek uit. Nu zijn er echter genoeg gedichten, waarvan de interpretatie zonder buiten-con-

tekstuele kennis slechts gedeeltelijk mogelijk is. In zijn ‘Roskam’ spreekt Vondel over de door hem zozeer bewonderde periode uit de Romeinse geschiedenis,

> *Toen deege deeglijkheit niet speelde raep en schraep*
> *En 's vyants gout min golt dan een gebrade raep.*

Voor menig lezer zal deze raap uit de lucht of uit het luchtledige komen vallen. Hoe lang en hoe ingespannen hij ook over deze laatste zin nadenkt, hij zal, als hij zich niet buiten de tekst begeeft, nooit verder kunnen komen dan: o, blijkbaar was voor Vondel en voor zijn tijdgenoten een gebraden raap wel iets bijzonder nietswaardigs. Wie principieel binnen het taaldocument wil blijven, zal waarschijnlijk met deze verklaring zonder meer genoegen nemen; ze lijkt immers volkomen redelijk en schijnt aan die zin een afgeronde betekenis te geven. Hij zal niet weten en zelfs niet vermoeden, dat er nog iets achter zit en iets buiten ligt.[9]

Dit voorbeeld zou met vele soortgelijke en andersoortige kunnen worden vermeerderd. Intussen schijnt de tegenstelling ‘binnen - buiten’ de eenheid toch wel zeer in gevaar te brengen. Hoe kan deze uit zulke heterogene elementen worden opgebouwd? Moet het gedicht dan om zo te zeggen een vensterloze monade zijn om een eenheid te kunnen zijn?

In een van de stellingen bij haar proefschrift ‘Veelheid en Binding, 'n bijdrage tot die ondersoek van die eenheidsprobleem in die literatuurwetenschap’[10] heeft Mej. E. Lindes haar antwoord op deze vragen duidelijk geformuleerd. Dit antwoord luidt: ‘Wanneer 'n literêre kunswerk nie volkome te verstaan is sonder ekstra-kontekstuele kennis nie, dui dit op 'n gebrek aan eenheid in die werk’.

Als stelling, als uitgangspunt voor een discussie, voldoet deze zin aan alle eisen. Belangrijker is: hier wordt de aandacht gevestigd op een interessante kwestie, waaraan lang niet ieder die zich op het eenheidsprobleem bezint, zal denken. Gebrek aan eenheid kan op verscheidene wijzen ontstaan en de genoemde factor is zeker niet de meest voor de hand liggende. Het normatieve element is hier duidelijk aanwezig: afwezigheid van een bepaalde eigenschap wordt als

een gebrek ervaren, een gedicht moet of moest een eenheid zijn. Voorts houdt de stelling in, dat er gedichten bestaan, die men zonder de hulp van buiten de contekst liggende zaken volkomen begrijpen kan. Dit zijn dan, wanneer althans de eenheid ook niet op een andere wijze blijkt te zijn aangetast, volledig geslaagde kunstwerken.

Ieder die zich aan de hachelijke beoefening van de literatuurwetenschap waagt, moet het wel opvallen, dat in deze wetenschap over vrijwel elke kwestie de meest uiteenlopende meningen worden verkondigd. Als hij voldoende over zijn vak gelezen heeft, kan hij vrijwel nooit meer kennis nemen van een bewering, zonder dat de herinnering aan een elders gelezen of gehoorde bewering, die daarmee in contrast staat, in zijn geest opduikt. Dan ziet hij niets meer van de ene zich ontwikkelende wetenschap, waarover ik in het begin van mijn betoog heb gesproken. Dan ziet hij niets dan tegendelen zonder eenheid. Gebogen over de stelling van Mej. Lindes moet hij onmiddellijk denken aan sommige literatuurhistorici, die met nadruk betogen: geen enkel literair kunstwerk, geen enkel gedicht is volledig interpretabel, als men niet een of meermalen de contekst verlaat om buiten-contekstuele kennis te vergaren.

Indien zij hiermee gelijk hebben en indien de bedoelde factor inderdaad de eenheid aantast, dan is geen enkel literair kunstwerk een eenheid en dan is er ook geen enkel geslaagd, ... tenzij we van de gestelde norm afstand doen. Dit is voor het gevoel uiterst onbevredigend. Maar ‘magna est veritas’. En wie verleerd heeft te geloven in Fechners ‘Wahr ist was gut ist zu glauben’, kent met Shaw de onaangename waarheid, dat iets te waar kan wezen om mooi te zijn. Het is maar gelukkig, dat de juistheid van de zoëven gegeven redenering, die op de combinatie van verschillende opvattingen is gebaseerd, nog niet bewezen is. Deze is niet te bewijzen, en evenmin is die redenering te weerleggen, zolang we niet precies weten wat ‘buiten-contekstuele kennis’ is en zolang we niet over de middelen beschikken om in elk concreet geval vast te stellen, of we ermee te doen hebben of niet. Het is altijd mogelijk, dat de grens tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ voor de een niet op dezelfde plaats ligt als voor de ander.

Het door mij gegeven voorbeeld - de gebraden raap uit Vondels ‘Roskam’ - lijkt op het eerste gezicht duidelijk. Hetzelfde geldt voor de strofe uit een gedicht van Staring, waarmee Van Eyck zijn ‘Lied’ aanvangt, en voor vele andere gevallen, waarin op iets gezinspeeld wordt, dat tot de historische of speciaal literair-historische werkelijkheid behoort. We hebben hier iets nodig, dat we niet uit de teksten zelf kunnen halen, dat we vaak eerst na veel gezoek kunnen vinden. Het gaat hier, als men (kwaad) wil, om een of ander ‘weetje’. En toch: het is meer dan dat, want het is maar het begin, waaruit eventueel een moment van de eenheid in onze geest ontstaat. Het maakt een groot verschil, of we het verhaal over Curius Dendatus en zijn rapen eenvoudig voor kennisgeving aannemen, dan wel daardoor in dezelfde bewondering geraken als Vondel en met hem van mening zijn, dat de tijd toen de Romeinen nog onomkoopbaar waren niet beter kan worden getypeerd dan door een verwijzing naar deze onomkoopbare bij uitstek. En dat de eerste strofe van Van Eycks gedicht van Staring is, is een uiterlijk weetje, waarvan het moeilijk is in te zien, wat het met het gedicht zelf te maken heeft. Maar als we Starings ‘Aan de eenvoudigheid’ in ons hebben opgenomen en hebben begrepen wat het voor Van Eyck betekend heeft, dan begint dat buiten-contekstuele discutabel te worden. Het is trouwens opvallend: de algemene theorie, die zich om de tegenstelling ‘binnen - buiten’ nooit heeft bekommerd, heeft zonder aarzeling de allusio tot de stijlfiguren gerekend, dus tot de wijzen van taalgebruik, zodat ze niet buiten de contekst kan vallen en de eenheid geen gevaar loopt.

Het is dus de vraag, of buiten-contekstuele kennis, noodzakelijk voor het volledige begrijpen, als ze een verandering heeft ondergaan en meer is geworden dan dat, niet integreerbaar is. Dit zal van geval tot geval moeten worden onderzocht. Aan de andere kant zou men de vraag kunnen stellen, of bij nader inzien niet veel meer dan we aanvankelijk geneigd zijn te veronderstellen elders dan in de ‘structuur van taalelementen’ gezocht moet worden. Een enkel voorbeeld moge dit verduidelijken. In zijn sonnet ‘Avond in Stad’ getuigt Adama van Scheltema van een plotselinge en volledige verandering, die zich in hem heeft voltrokken. Dit blijkt o.a. uit de volgende twee verzen:

En aan mijn voeten zonk het ver verleden,
Vol donkere schatten van eenzaam gevoel.

Hoeveel er voor nodig is om te begrijpen wat hier staat, en hoe weinigen over dit vele de beschikking hebben, kan slechts hij vermoeden, die aan een vrij groot aantal proefpersonen (van blijkens andere gegevens behoorlijke intelligentie en ontwikkeling) het genoemde sonnet ter interpretatie heeft voorgelegd en hun proeven van bekwaamheid op dit gebied grondig heeft onderzocht. Ik heb dit onderzoek verricht en ik heb daarbij kunnen vaststellen, dat vrijwel niemand iets met dat 'ver verleden' wist aan te vangen. Waarom wordt het verleden, dat door 'vol donkre schatten van eenzaam gevoel' nader wordt bepaald, 'ver' genoemd? - U zult zeggen: dat is toch duidelijk; met dit ene woordje wordt de grootte, de volledigheid van de bedoelde verandering kort en feilloos getypeerd. Inderdaad, ... maar dan toch alleen voor iemand, die uit eigen ervaring weet, dat een verandering een vorige situatie 'ver' of 'lang geleden' kan doen schijnen. Wie dit niet weet, kan niet begrijpen, wat bedoeld is en waarop gedoeld wordt, ook al is hem de betekenis van 'Aan mijn voeten zonk het verleden' bekend. De hier vereiste 'kennis' moge van een andere orde zijn en ook op een andere wijze worden verworven dan die welke aan de 'gebrade raep' de juiste zin moet geven, ze is, dunkt mij, niet minder buiten-contekstueel dan deze; ook hier zouden we, zonder de term geweld aan te doen, van een 'allusio' kunnen spreken.

Ik moet hier onmiddellijk aan toevoegen, dat die kennis of die ervaring op zichzelf weer niet voldoende is om een volledig verstaan tot stand te brengen. Bij velen wordt deze niet door de gegeven woorden geactiveerd, hoewel ze wel ergens in de geest aanwezig is, zoals bij nader onderzoek blijkt; een verklaring brengt hen tot het ondergaan van een 'Aha-Erlebnis'. Dit bewijst, hoe ingewikkeld de hele kwestie is. Zij hebben een tekort aan (passieve) taalbeheersing, ze kunnen een ander in zijn min of meer persoonlijk taalgebruik niet volgen. Een grote vertrouwdheid met de taal en met de mogelijkheden van taalgebruik is voor de interpretator een eerste vereiste. Dit neemt niet weg, dat behalve 'taal-ervaringen' ervaringen van

geheel andere aard noodzakelijk zijn en dat hij in bepaalde gevallen alleen iets uit een tekst kan halen, omdat en indien hij het er zelf in brengt. Soms is hij zich van dit feit bewust, soms niet. In het eerste geval kan het zijn beleving of zijn descriptie in de weg zitten. Of het speciaal dàn in verband staat met een eigenschap van het gedicht zelf, blijft voor mij de vraag.

Eenheid, structuur, monade, - deze trits begrippen en problemen is kenmerkend voor de huidige literatuurwetenschap. De doordenking daarvan leidt, zoals reeds uit mijn kort betoog gebleken is, tot een andere, fundamenteler trits, namelijk: de reflectie op het gedicht, de beleving van het gedicht, en het gedicht zelf. Deze problematiek is voor één artikel en voor één persoon teveel. De literatuurwetenschap heeft er voorlopig wel voldoende aan. Misschien wel voldoende voor de volgende 2400 jaar.

Eindnoten:

voor het eerst verschenen in het Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, *1955-1956*, *blz. 3-16*

1 Vgl. mijn *Het begrip Metaphoor. Een taalkundig en wijsgerig onderzoek* (Amsterdam, 1941), blz. 61.
2 P. Minderaa, *Het vertalen van poëzie*. Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1953-1955, blz. 17.
3 Robert Goffin, *Entrer en poésie*, *pour mieux comprendre Apollinaire*, *Rimbaud*, *Verlaine*, *Mallarmé*, *Valéry*, *Bataille*, *Maeterlinck*, *Claudel*, *Cendrars*, *Cocteau*, *Eluard*, *Ganzo*, *Follain*, *Fombeure et les surréalistes* (Paris-Bruxelles-Gand, 1948), blz. 15.
4 J.C. Bloem, *Over poëzie* (Brussel, 1942).
5 H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Berlin, 1903), blz. 124.
6 Vgl. Jean Laporte, *Le problème de l'abstraction* (Paris, 1940), blz. 9 v.: ‘Mais quoi! Si vous avez réussi à dissocier une qualité d'une autre, de quel droit les déclarez-vous indissociables? Ou, si elles sont vraiment indissociables, par quel miracle espéreriezvous de les dissocier?’ En hoe is het mogelijk twee kwaliteiten te onderscheiden, als daartussen geen enkel verschil bestaat en er dus maar één kwaliteit is?
7 B. de Spinoza, *Ethica*, 1, Axioma VI.
8 Vgl. mijn *Problemen der Literatuurwetenschap* (Antwerpen-Amsterdam, 1953), Hoofdstuk VI, Vorm en Inhoud.
9 De zin is een toespeling op Curius Dendatus, die, toen een afgevaardigde van de vijand hem met goud wilde omkopen, juist zijn eenvoudig maal van gebraden rapen gebruikte.
10 E. Lindes, *Veelheid en Binding*, *'n bydrae tot die ondersoek van die eenheidsprobleem in die literatuurwetenskap* (Amsterdam, 1955).

Tijd en taalkunstwerk

Wie tot kritische bezinning is gekomen, heeft volgens Volker het gevoel, dat hij elk woord tussen aanhalingstekens zou moeten plaatsen.[1] '*Elk* woord' is wel wat veel gezegd. Maar als men zich rekenschap geeft van zijn taalgebruik en de taal en zichzelf niet al te zeer vertrouwt, kan men, althans in bepaalde situaties, vele woorden niet meer onbevangen uitspreken. Een daarvan is ongetwijfeld het woord 'tijd'. Zeker, ons wetenschappelijk geweten wordt niet verontrust, als we betogen dat het tijd is, of dat we ergens geen tijd voor hebben. Anders wordt dit, als we 'tijd' en 'taalkunstwerk' met elkaar in een syntactische relatie brengen.

'Si nemo a me quaerat, scio, si quaerenti explicari velim, nescio'.[2] Dit zouden we van vele zaken kunnen zeggen, maar het is toch wel opvallend, dat juist de tijd Augustinus deze onsterfelijke uitspraak heeft ontlokt. Ik zal niet vragen, wat 'tijd' eigenlijk is. Als de lezer het mij ook niet vraagt bevinden we ons in de gelukkige situatie, waarin we weten wat het is, en kunnen we onderzoeken, welke betrekkingen er tussen tijd en taalkunstwerk bestaan.

In de eerste plaats kunnen de taalkunstwerken object zijn van een historische beschouwing. Ze ontstaan en worden voltooid in de tijd, op een bepaalde dag van een bepaald jaar. In de tijd volgen ze elkaar op. Voor de geschiedenis der letterkunde is de tijd als continuum van dagen, jaren en eeuwen het primaire ordeningsprincipe, al wordt dit door andere ordeningsprincipes, zoals het thematische en het personele, telkens doorbroken.

In de tweede plaats spreekt men van de invloed van de tijd op het taalkunstwerk. De stijl, de compositie, de inhoud zijn, althans ge-

deeltelijk, afhankelijk van de periode waartoe het behoort; het is aan de tijd gebonden.

In de derde plaats verandert de interpretatie en verandert ook de waardering van een gedicht, een roman, een toneelstuk, in de tijd. Ook hiervan kan de geschiedenis worden geschreven.

In de vierde plaats is de vergankelijkheidslyriek zonder de tijd ondenkbaar, - ondenkbaar zonder de smartelijke ervaring, dat de tijd er is, wàt hij dan ook moge zijn.

In de vijfde plaats zijn de gebeurtenissen in een verhaal en in een toneelstuk temporeel geordend. Dit geldt voor het 'tijdloze' sprookje niet minder dan voor een historische roman of een historisch drama.

In de zesde plaats heeft het taalkunstwerk, zoals elke uiting in taal, een begin en een einde. Het is groot of klein, lang of kort, allemaal ruimtelijke metaforen voor iets temporeels. Tijd is, om met een kleine variant op Pos te spreken, een impliciete functie van het taalgebruik, van de 'parole'.[3] Klanken, lettergrepen, accenten, woorden, versvoeten, verzen, zinnen, strofen, perioden, zangen, hoofdstukken, bedrijven, ze zijn alle temporeel geordend. Vandaar dat vele, zo niet alle, stilistica de tijd veronderstellen: rijm, metrum, ritme, tempo, isochronie, enjambement, climax, chiasme, syntactische spanningsverschijnselen. Hetzelfde geldt voor de compositie.

Er valt niet aan te twijfelen. Reflecterende op de tijd, zal men niet licht het taalkunstwerk in zijn beschouwingen betrekken; in het uitvoerige artikel 'Zeit' bij Eisler wordt dit in het geheel niet genoemd.[4] Maar reflecterende op het taalkunstwerk, wordt men ieder ogenblik door Kants transcendentale idealiteit, zijn zuivere aanschouwing, of wat het dan is, verontrust. Hoe is het dan mogelijk, dat in geen enkele poëtica, geen enkele inleiding tot of theorie van de literatuurwetenschap een hoofdstuk voorkomt met de titel, die ik voor deze beschouwingen heb gekozen?

Het antwoord op deze vraag is niet moeilijk te vinden, al zullen we dan het niveau van het naieve taalgebruik, waarop wij ons tot nu toe bevonden, moeten verlaten.

De geschiedschrijving der letterkunde is een onderdeel van de historiografie in het algemeen. Mocht deze algemene wetenschap, zich rekenschap gevend van haar methode, ergens op de tijd als op

een probleem stuiten, dan moet zij dat probleem maar tot oplossing brengen. Het heeft geen zin, het speciaal naar aanleiding van de letterkunde aan de orde te stellen.

Spreekt men over de invloed van de tijd op het oeuvre van een bepaald auteur, dan staat 'tijd' voor: een complex van kenmerken, die de cultuur of de literatuur van een bepaalde periode blijkt te bezitten. De vraag naar de mogelijkheid van periodisering in de literatuurwetenschap is een speciaal geval van de vraag naar de mogelijkheid van periodisering in het algemeen. Bovendien behoeft men bij een bezinning op deze vraag in het geheel niet door te stoten tot de filosofische problematiek van het begrip 'tijd', zonder hetwelk het begrip 'periode' overigens niet denkbaar is. Men kan er een redelijk antwoord op geven, zonder vooraf te betogen, dat men bijvoorbeeld van Heideggers en niet van Kants opvattingen uitgaat, en zonder met de onderscheiding 'temps-durée' ook maar enigszins rekening te houden.

Wat de vergankelijkheidslyriek betreft: deze vindt naast de erotische poëzie, het geestelijk lied enz. haar organische plaats in een op de 'inhoud' gebaseerde indeling der lyrische poëzie. Ze kan ook onder de 'klaagzang' gesubsumeerd worden. Er is geen enkele reden om ze te isoleren en als een volkomen apart genre in een aan de tijd gewijd hoofdstuk te bespreken.

Het feit voorts, dat vele taalkunstwerken gebeurtenissen tot onderwerp hebben, die zich binnen een bepaald tijdsbestek afspelen, dat aan deze werken èn een 'vertel-tijd' èn een 'vertelde tijd' te onderscheiden zijn, kan, mèt de relaties die er tussen beide kunnen bestaan, in een hoofdstuk over de literaire genres, meer speciaal over de epiek en de dramatiek, aan een onderzoek worden onderworpen.

En eindelijk, waarom zou men hetgeen al de genoemde stilistica veronderstellen, niet rustig erin of eronder laten? Zeker: er is geen element, of het volgt op of gaat vooraf aan een element van dezelfde orde. Dit is gegeven. De vraag is slechts, of deze opeenvolgingen waarde hebben, en zo ja welke. Waarom zou men bijvoorbeeld de theorie van het rijm en van het ritme met beschouwingen over periodisering, vergankelijkheidslyriek en retrospectieve handelingsaspecten in één hoofdstuk samenbrengen?

De bezwaren tegen het opnemen van een hoofdstuk ‘tijd en taalkunstwerk’ in een poëtica, een stilistiek, een theorie der schone letteren, zijn dus drieërlei:

1 Voorzover de literatuurwetenschap onder een andere wetenschap ressorteert, zal, zo dat nodig blijkt, het tijdsprobleem in de algemenere wetenschap aan de orde gesteld moeten worden.
2 In een dergelijk hoofdstuk zouden volkomen heterogene zaken worden opgeborgen. Dit zou zoveel omvatten, dat er voor andere hoofdstukken weinig meer overbleef.
3 Een bezinning op het tijdsprobleem levert voor de kennis van de literaire verschijnselen, ook voor de vele die de tijd veronderstellen, niets op.

Als we willen onderzoeken, of en in hoeverre deze bezwaren te weerleggen zijn, zullen we ons weer wat verder van het onbevangen taalgebruik moeten verwijderen.

We zullen moeten toegeven, dat de zes genoemde relaties, op een enkele uitzondering na, wel uitermate heterogeen zijn. Ze achter elkaar opsommend, bevinden we ons op een niveau, dat moeilijk ‘wetenschappelijk’ genoemd kan worden. Dit komt, zo niet geheel dan toch voor een belangrijk gedeelte, doordat het woord ‘tijd’ zeer vaag blijft, een woord is, maar geen term, geen wetenschappelijk begrip. Gesteld nu, dat we onderscheidingen gaan aanbrengen, dat we gaan spreken van kalendertijd, van kosmische en transeunte, van psychologische, immanente en esthetische tijd, van ‘temps’ en ‘durée’ - al deze termen bestaan en er zijn er nog meer -, dan doet zich de vraag voor, hoe in deze onderscheidingen dit woord zijn identiteit bewaart; hoe we deze identiteit, die we oorspronkelijk als vanzelfsprekend hadden aanvaard, op een hoger niveau weer kunnen bereiken. Hoe moeilijk het is op deze vraag een antwoord te vinden, weet ieder die wel eens wijsgerige beschouwingen over het tijdsprobleem onder de ogen heeft gehad. Bij het zoeken naar dit antwoord heeft de wijsbegeerte het taalkunstwerk en de literatuur-wetenschap in het geheel niet nodig. Mocht het gevonden worden, dan kunnen we met meer recht vele, in andere opzichten zeer heterogene, verschijnselen in een en hetzelfde hoofdstuk bespreken. Maar

dan zou dit nòg geen zin hebben, zo we niet in staat waren, door middel van dat wetenschappelijker tijdsbegrip èn het ritme, èn de climax, èn de literaire periodiseringen, èn de literaire genres, om het bij deze maar te laten, beter te begrijpen dan eerst mogelijk was.

Het tweede bezwaar, dat namelijk niet de literatuurwetenschap maar een andere wetenschap, waaronder ze ressorteert, het tijdsprobleem indien nodig moet behandelen, is minder overtuigend. Indien, om een voorbeeld te geven, de esthetica, de theorie van het kunstwerk in het algemeen, een begrip 'esthetische tijd' principieel nodig heeft, dan zal zij dit begrip moeten funderen.[5] Maar als blijkt, dat het specifieke karakter van het taalkunstwerk de esthetische tijd op een specifieke wijze modificeert, dan zal deze aan een nader onderzoek onderworpen moeten worden, en dit onderzoek behoort dan tot de opgaven der literatuurwetenschap.[6]

De derde these, dat namelijk een bezinning op het tijdsprobleem voor de kennis van de literaire verschijnselen niets oplevert, is gemakkelijk te weerleggen, - is reeds door de ontwikkeling der literatuurwetenschap gedurende de laatste decennia weerlegd. Voor alle, hoe dan ook met 'tijd' in verband staande vragen, welke deze wetenschap zich kan stellen, geldt natuurlijk niet hetzelfde. Als men wil onderzoeken, in welk jaar een of ander toneelstuk is voltooid, dan is de bedoelde reflectie in het geheel niet noodzakelijk, en er is niet in te zien, hoe ze hier ooit vruchtbaar zou kunnen zijn. Het regelmatig gescandeerd continuum van de kalendertijd is een objectief en onproblematisch gegeven.

Voor de theorie der literaire genres liggen de zaken echter anders. Tegenwoordig werkt men niet meer, of niet meer uitsluitend, met de polariteit 'subjectief-objectief', maar neemt men, of neemt men ook, de tijdsbeleving als criterium.[7] Door dit laatste begrip in te schakelen heeft men zich de mogelijkheid verschaft, een bevredigende verklaring te vinden voor het verschil in dramatische spanning, dat er in het algemeen tussen toneelstuk en roman bestaat.[8] Maar dan kan men niet meer volstaan met het gebruik van het volledig onbepaalde woord 'tijd'. Men moet onderscheidingen aanbrengen waarvan de reeds genoemde (in 'vertel-tijd' en 'vertelde tijd') er één is. Misschien ligt aan de door Van der Kun gemunte

termen ‘prospectieve’, ‘retrospectieve’ en ‘simultane’ handelingsaspecten nog een onproblematisch begrip ‘tijd’ ten grondslag.[9] Daarentegen dwingen bepaalde theorieën over het tijdmaatvers, die kennelijk onbevredigend zijn, omdat ze aan de noodzakelijke onderscheiding van psychologische en metrische tijd niet zijn toegekomen, tot nadere bezinning.[10]

Overal waar zich aan de reflectie op het taalkunstwerk de onderscheiding ‘temps-durée’ opdringt, heeft het zin van ‘tijd en taalkunstwerk’ te spreken. Maar ook als men binnen de psychologische tijd blijft, bijvoorbeeld bij het onderzoek naar de waarde van bepaalde stilistica in het geheel van een gedicht, kan het zijn nut hebben, de kwestie der opeenvolging ‘in de tijd’ bewuster te beschouwen dan meestal in dit verband gebeurt.

Het kan dus niet de bedoeling zijn, met een beroep op een geheel in onwetenschappelijke zin gebruikt woord, alles wat maar mogelijk is onder de bedoelde titel samen te vatten. Hetgeen met een historische beschouwingswijze in verband staat, de geschiedschrijving der letterkunde, kan hier niet in aanmerking komen. Wat er dan overblijft, is ongetwijfeld nog heterogeen. Dit wil zeggen, dat het eerste woord in die titel niet alle kenmerken van het onwetenschappelijke verliest: dat hij die het taalkunstwerk bestudeert dat woord, zij het op een hoger niveau dan dat van de normale omgangstaal, dus toch onbevangen zal moeten gebruiken. Er zijn enige vragen om de oplossing waarvan hij zich niet al te zeer kan bekommeren, wil hij ooit toekomen aan een voor zijn wetenschap noodzakelijk onderzoek. Hij behoeft zich niet af te vragen, of hetgeen als ‘temps’ en ‘durée’ terminologisch geheel van elkaar wordt gescheiden, toch niet als twee aspecten van een en hetzelfde begrepen moet worden.[11] Hij behoeft zich evenmin af te vragen, waarom de psychologische en de metrische tijd, terwijl op hun wezensverschil zozeer de nadruk wordt gelegd, toch beide met dezelfde naam, namelijk ‘tijd’, worden aangeduid.[12] Hij heeft zijn taak volbracht, als hij heeft aangetoond, dat de theorie der schone letteren niet voorbij mag gaan aan ‘de tijd’, - dit woord dan genomen met die dosis kritische zin maar ook met die dosis onbevangenheid, welke voor het gestelde doel noodzakelijk zijn.

Uit de verschijnselen die als bewijsmateriaal zouden kunnen dienen, doe ik een keuze. Ik beperk mij tot het onderzoek naar de esthetische waarde van enkele stilistica, met name van het enjambement. Dit is alternerend doel en uitgangspunt van de nu volgende beschouwingen. Daar dit nooit geïsoleerd voorkomt, maar altijd moment is van een geheel complex en daar het gelijknamige begrip eerst zijn exacte betekenis krijgt in een structuur van begrippen, zal ik mij soms in kwesties moeten begeven, die met 'tijd' slechts indirect of niet meer in verband staan. Het object van de literatuurwetenschap is van dien aard, dat isolering van de probleemgebieden niet goed mogelijk is en vrijwel steeds tengevolge heeft, dat haar resultaten aan exactheid - ik zeg niet: aan objectiviteit - inboeten. Isoleert men niet, maar tracht men met alles wat in aanmerking komt rekening te houden, dan staat men voor de moeilijke opgave, 'de juiste volgorde' te vinden. In een boekbespreking onder de titel 'Een onrechtmatige romanvorm' prijst Gerard van Eckeren de schrijver Adriaan van der Veen, omdat deze in zijn roman 'Zuster ter Zee' is afgeweken van de chronologische continuïteit en de tijd - 'deze lege en oneigenlijke dwingeland', zoals hij zegt - heeft overwonnen.[13] Als de tijd een dwingeland is voor de romancier, hoeveel te meer is hij het dan voor de beoefenaar van een geesteswetenschap. De vorm, waarin deze laatste schrijft, is immers altijd 'onrechtmatig'. Hij moet logische samenhangen, dus het in wezen a-temporele, daartoe door de taal gedwongen, temporeel ordenen. Er zijn voor de beschrijving van een en hetzelfde complex samenhangen verscheidene ordeningen mogelijk. Elke keuze daaruit is min of meer willekeurig.

De poëtica's en de stilistieken plaatsen de stijlverschijnselen een voor een in hetzelfde gelijkmatige licht van de aandacht. De stijlverschijnselen worden begrepen als kwaliteiten, ze worden o.a. getypeerd naar hun esthetische, expressieve of plastische waarde; over kwantitatieve verhoudingen tussen deze waarden wordt over het algemeen niet gesproken. Dit geldt ook voor de stilistische analyses van concrete kunstwerken. Er zijn hierop echter uitzonderingen. En dat is ook niet te verwonderen.

Ik stel - zonder deze stelling te motiveren en er een noodzakelijke correctie op toe te passen -, dat het taalkunstwerk in de beleving gegeven is, dus gegeven is, wanneer we eraan deelhebben, dat wil zeggen: wanneer we het lezen of horen voordragen. Ik stel voorts, dat deze beleving een geheel is, dat talloze onderscheidingen vertoont, - onderscheidingen, die dus niet slechts resultaat zijn van de theoretische reflectie. Deze beleving doet zich aan de onmiddellijke bezinning voor als een clair-obscur, of met een andere beeldspraak: als iets ‘stereoscopisch’, als een decor met verscheidene plans. De elementen zijn niet alle even bewust, hebben niet alle dezelfde intensiteit. Behalve kwalitatieve kennen ze ook kwantitatieve verschillen. Ook hun kwantitatieve verhoudingen zijn kenmerkend voor de taaluiting, waarin die elementen fungeren.

Het inzicht in het clair-obscur-karakter van (vrijwel) elke taaluiting heeft geleid tot de theorie van hetgeen als ‘intensivering’ bekend staat. Het ene woord vangt meer licht dan het andere, zijn inhoud valt meer op. Hetzelfde woord werkt in het ene verband niet alleen anders dan in het andere, het werkt ook meer of minder, het wordt soms niet, soms wel (en in dit geval in meerdere of mindere mate) geïntensiveerd. Intensivering treedt op onder inwerking van factoren als: accent, plaats, herhaling, tegenstelling, rijm; deze factoren kunnen ook in verschillende combinaties werken.

Op het rijm heeft men sinds lang een kwantitatieve onderscheiding toegepast, zoals terminologisch blijkt uit ‘vol rijm’ en ‘half rijm’ of ‘onvolledig rijm’. Elk van deze, naar het criterium ‘meer - minder’ onderscheiden soorten, heeft in concrete gevallen weer een, van andere factoren afhankelijke, kwantitatieve bepaaldheid. Het rijm werkt sterker in heffingen dan in dalingen. Het is ook afhankelijk van de afstand tussen de in aanmerking komende lettergrepen. Voor elk rijm geldt een kritische afstand, binnen welke het wel, buiten welke het niet meer in de beleving aanwezig is. En als we zeggen ‘afstand’, dan bedoelen we ‘duur’ en spreken we dus over een relatie tussen tijd en taalkunstwerk.

Wat het enjambement betreft: Overdiep heeft daarvan niet slechts het kwalitatieve, maar ook het kwantitatieve aspect onderzocht.[14] In een hoofdstuk over ‘de syntactische verbinding der verzen’ plaatst

hij het enjambement met zijn verschillende intensiteitsgraden in een niveau-structuur. Hij onderscheidt de volgende niveaus.

1 De delen van het gebroken vers staan geen van alle in syntactisch verband met het voorgaande of het volgende vers.
2 De tweede vershelft is, na een zware pauze, verbonden met het volgende vers in zijn geheel.
3 De zin van een heel of half vers vormt één geheel met de eerste helft van het volgende vers. Dit heet enjambement.
    a De zin is syntactisch verbonden met een volgende zin: de pauze is niet zwaar.
    b De zin is syntactisch niet verbonden; de pauze is zwaar, het enjambement is volledig.

Hieraan voegt hij toe, dat vooral de nadruk op een verbum finitum hevig is in het enjambement, en dat deze heffing het meeste effect sorteert, wanneer, door een bijzondere breking van de zin (namelijk een scheiding van een kort subject en de persoonsvorm) twee sterke heffingen op elkaar volgen.[15] In aanmerking nemend, dat hij dit laatste ook van het enjambement uit had kunnen formuleren, kunnen we zijn mening als volgt samenvatten.

Het enjambement is heviger, naarmate de zin, die over het verseinde heenloopt, dichter na het verseinde eindigt; naarmate de zin door een langere pauze is begrensd; naarmate de groep woorden, die door het verseinde worden gescheiden, syntactisch meer samenhangen; naarmate er minder dalingen zijn tussen de laatste heffing van het eerste en de eerste heffing van het tweede vers. Het ‘kwantitatieve’ gezichtspunt blijkt ook uit het feit, dat Overdiep de term ‘volledig enjambement’ gebruikt (vgl. ‘volledig rijm’).

Bij de opsomming van de factoren, waarvan het verschijnsel in kwestie afhankelijk is, heb ik in het midden gelaten, of niet sommige ervan altijd gecombineerd optreden. Zowel voor elk afzonderlijk als voor een mogelijke vaste combinatie geldt hetgeen gezegd is natuurlijk slechts ceteris paribus. Hier ligt de moeilijkheid, wanneer we niet eenvoudig iets willen beweren of door middel van algemene beschouwingen meer of minder aannemelijk maken, maar onze stelling empirisch willen bewijzen. Dan moeten we twee taaluitingen met elkaar vergelijken, die in niets van elkaar verschillen dan dat

een en dezelfde factor in verschillende intensiteitsgraden optreedt. Op deze kwestie kom ik nog terug.

Het kost nooit veel scherpzinnigheid om iemand die voor het eerst een verschijnsel wetenschappelijk heeft beschreven, op onvolledigheid te betrappen. Dat Overdiep lang niet alle in aanmerking komende factoren heeft opgenoemd, is duidelijk. Het is een gevolg van het feit, dat hij het kwantitatieve aspect van het enjambement niet op zichzelf aan een beschouwing heeft onderworpen, maar dit heeft ontdekt, toen hij, geheel in overeenstemming met de opzet van zijn Versleer, de syntactische verbinding der verzen behandelde.

In de eerste plaats is hierbij geabstraheerd van de betekenis der woorden en een daardoor mogelijke expressieve waarde van het enjambement. Het is wel zeker, dat deze waarde ook een kwantitatieve component heeft.

In de tweede plaats is geabstraheerd van het vormprincipe van het gedicht. Het vormprincipe van het ene gedicht heeft meer kenmerken dan dat van het andere, - hetgeen o.a. wil zeggen, dat het verseinde door meer elementen gemarkeerd wordt. In dit opzicht is er een groot verschil tussen de rijmende alexandrijn en de rijmloze pentameter, van welke laatste men wel heeft trachten aan te tonen, dat hij niet bestaat, dat hij slechts een typografische, maar geen poëtische, geen in de taaluiting zelf voorkomende eenheid is.[16] Miltons ‘Paradise Lost’ en de beroemde monologen uit de drama's van Shakespeare zouden dan metrisch proza zijn, maar niet uit verzen bestaan. Hoewel deze mening weerlegd kan worden,[17] is het aan geen twijfel onderhevig, dat een onmiddellijke bezinning op de beleving de grenzen tussen de verzen van een gedicht in blank verse zeer veel minder gemakkelijk grijpt dan die tussen de verzen van een gedicht in alexandrijnen. Daar nu het enjambement afhankelijk is van het verseinde, zal het in het eerste geval ook zwakker van werking zijn dan in het laatste.

In de derde plaats is geabstraheerd van de frequentie van het stilisticum in kwestie binnen de eenheid van een concreet gedicht. Het spreekt vanzelf, dat het enjambement waarvan men de intensiteit wil vaststellen, altijd optreedt in een groter geheel dan de beide verzen, waartussen het fungeert. Dat de werking van een element

afhankelijk is van zijn frequentie, is bekend genoeg. Als een violist elk ogenblik gebruik maakt van portamento (glissando), gaat het portamento tegenstaan en/of het gevoel ervoor stompt af.[18] Het eerste is een kwestie van hoedanigheid, het tweede van hoeveelheid. Eén dissonant kan soms schrijnender werken in een harmonisch klinkende compositie dan elk der vele dissonanten in een compositie, die de harmonie vrijwel niet kent. Metaritmie kan slechts bestaan bij de gratie van een metrisch schema, van een regelmatige herhaling. Hoe meer 'afwijkingen' er zijn, hoe minder men zich van een schema, van een norm, en dus van die afwijkingen als afwijkingen bewust kan zijn. Met het ene verdwijnt en vervaagt ook de andere. Hetzelfde geldt voor het enjambement. Er zijn gedichten, waarin vrijwel na elk vers enjambement optreedt. Dit is, evenals het vorige geval, een kwestie van vormprincipe: het vers, het thema, wordt al dan niet door een pauze gemarkeerd. Het verschil in frequentie moet een verschil in intensiteit tengevolge hebben.

In de vierde plaats is geabstraheerd van de positie, die elk vers en daarmee ook elk enjambement in de reeks verzen inneemt. En nu stel ik, dat de intensiteit ook afhankelijk is van het feit, dat een enjambement bijvoorbeeld aan het eind van het eerste vers en niet aan het eind van het zevende optreedt. Een nadere beschouwing van deze stelling vooral zal mij de gelegenheid geven, enkele relaties tussen tijd en taalkunstwerk aan een onderzoek te onderwerpen.

De beleving, waarin ons het taalkunstwerk gegeven is, is van een dergelijke complexiteit, dat de theoretische reflectie een duizeling moet overwinnen, als ze zich daarop richt. Als we wetenschappelijk willen beschrijven wat er in ons gebeurt, wanneer we aan een gedicht deelhebben, hebben we vele uren nodig voor wat slechts enkele minuten duurt. Ja, als we geheel rekenschap moesten afleggen van alles wat we zeiden, zouden we nooit klaar komen. Want de literatuurwetenschap is, zoals elke wetenschap, een eeuwige opgave.

Ik heb gezegd, dat de beleving een eenheid is met onderscheidingen, dat het taalkunstwerk een structuur van elementen is.[19] Voorts, dat verscheidene elementen behalve een kwalitatieve ook een kwantitatieve bepaaldheid hebben ten opzichte van andere elementen in

dezelfde eenheid en ten opzichte van dezelfde elementen in andere samenhangen. Nu heeft de typering ‘structuur van elementen’ ongetwijfeld nog een nadere bepaaldheid nodig. Het taalkunstwerk *is* eigenlijk geen structuur, het *wordt* een structuur, of het is een wordende structuur, zo men wil. In de beleving, zonder welke het taalkunstwerk niet denkbaar is, volgen elementen van dezelfde orde elkaar op. Dit is een ervaringsgegeven, waarover de beoefenaar van de literatuurwetenschap zich verder niet ongerust behoeft te maken. Hoe die opeenvolging mogelijk is, of ze nog ergens op berust, wat tijd is en wat duur en wat hun beider relatie, dit alles behoeft hem niet te interesseren, zolang hij binnen het door hem gekozen probleemgebied blijft. Geen enkele wereldbeschouwing waarin een bepaalde visie op het tijdsprobleem is neergelegd, kan hem helpen, als hij het enjambement en daarvan dan speciaal de intensiteitsgraden aan een beschouwing wil onderwerpen. Hij mag eenvoudig stellen, dat die opeenvolging er is. En deze zou natuurlijk niet in de beleving aangetroffen kunnen worden, zo de elementen die reeds gehoord of gelezen zijn (voltooide tijd), niet op de een of andere wijze in het bewustzijn aanwezig waren, aanwezig bleven.

Het is dus gevaarlijk te zeggen, dat, als men het derde element hoort of leest, het eerste en het tweede ‘tot het verleden behoren’, zoals de formulering ‘ze zijn gelezen’ impliceert. Ze tot het Nu te rekenen, heeft ook zijn bezwaren. Er kan immers geen sprake zijn van gelijktijdigheid.

Het gelijktijdige speelt in de literatuur een veel kleinere rol dan in de muziek. In de muziektheorie behoort de relatie tussen melodiek en harmoniek tot de interessantste onderwerpen. De psychologie spreekt wel, of heeft wel gesproken, van het ‘Nadelöhr unseres Bewusstseins’. Nu blijkt er door het oog van deze naald nog heel wat te kunnen gaan, als we naar een gecompliceerd akkoord zitten te luisteren: vele elementen van dezelfde soort zijn dan in het Nu aanwezig. In de literatuur komt de simultaneïteit van gelijksoortige elementen weinig voor. In Otto Ludwigs ‘Der Erbförster’ staat ‘zugleich’ aangegeven bij vier zinnen, die vier verschillende personen in de mond worden gelegd en die - hoe kan het anders? - na elkaar, onder elkaar, gedrukt zijn. Drie zinnen luiden hetzelfde,

namelijk: ‘Er lebt?’ en kunnen dus slechts door bepaalde personale aspecten van elkaar verschillen. De vierde luidt: ‘Er lebt, so gewiss ich lebe’.[20] Nog één stap verder en we bevinden ons bij de moderne pogingen om polyfone en fugatische poëzie te maken, woorden in hetzelfde Nu te doen samenvallen, hetgeen behalve een gelijktijdigheid van klanken, ook een gelijktijdigheid van betekenissen tengevolge heeft.

In de literatuur (en in elke taaluiting) treedt het simultane met betrekking tot elementen van verschillende orde echter veelvuldig op. We zouden hier kunnen denken aan de ‘simultane handelingsaspecten’ van Van der Kun. Wat op een en hetzelfde ogenblik gebeurt, moet altijd na elkaar worden verteld. Maar in het gespeelde toneelstuk kunnen een spraakhandeling en een andere handeling gelijktijdig verlopen. We zouden ook kunnen denken aan min of meer ‘typografische’ poëzie, waarin visueel waarneembare elementen van een andere orde dan die welke fonemen en zinsmelodieën symboliseren, tegelijk met deze laatste gegeven zijn.[21] Maar in dergelijke gevallen bevinden we ons gedeeltelijk buiten het vlak van de taal. Blijven we binnen dit vlak, dan zijn er nog voorbeelden genoeg. Tegelijk met een vocaal is ook een accent, tegelijk met de woordvorm is ook de betekenis, tegelijk met het verseinde is in een aantal gevallen ook het zinseinde gegeven.

Twee woorden, twee accenten, twee betekenissen zijn echter - behoudens de genoemde uitzondering - nooit op dezelfde wijze in hetzelfde Nu aanwezig. Maar toch bevat dit Nu méér dan één woord, één accent, één betekenis. Eén is er als waarneming of beleving, de andere zijn er als herinnering. Ik vertel niets nieuws. ‘De spraak verheft zich boven de tijd waarin ze zich realiseert’, zoals Pos zegt in zijn artikel ‘Taal en Tijd’.[22] De spraak is slechts mogelijk, omdat de mens geheugen heeft. Men moet echter niet menen, dat ze daarmee geheel atemporeel wordt. Wat in de simultane realiteit van een ervaring en een hoeveelheid herinneringen wordt opgeheven, openbaart zich in het feit, dat tot dit complex ook het bewustzijn van de volgorde der elementen behoort. Ik voeg hieraan toe dat zowel een beleving als een herinnering verschillende intensiteitsgraden kan hebben. De intensiteit van de laatste hangt af van

de intensiteit waarmee ze zelf beleving is geweest, en voorts van de afstand tussen deze beleving en de nog aanwezige.

Is door de onderscheiding van beleving en herinnering het paradoxale van de uitspraak, dat een element èn tot het verleden èn tot het Nu behoort, opgeheven, het paradoxale keert terug, als we in aanmerking nemen, dat de reeds gelezen of gehoorde elementen óók tot de toekomst behoren. Onder invloed van hetgeen na hen komt krijgen ze een nadere bepaaldheid, veranderen ze, *worden* ze. Dit geldt met name voor de betekenis-elementen, maar de theorie hiervan zal ik niet ontwikkelen.[23] Gaat het hier in zekere zin om een verandering, merkwaardiger zijn die gevallen, waarin om zo te zeggen een element in het verleden ontstaat. Een woord, dat als beleving tot het verleden behoort, maar als herinnering nog in het bewustzijn aanwezig is, wordt plotseling tot rijmwoord, tegelijk met en onder inwerking van een ander woord, dat in het Nu verschijnt. Zegt men eenvoudig, dat deze twee woorden op elkaar rijmen, dan heeft men de zaak a-temporeel gemaakt; dan heeft men er geen rekening mee gehouden, dat het eerste pas na zijn verschijnen het karakter van rijmwoord verkrijgt; dan heeft men van de beleving, die zich in de tijd voltrekt, geabstraheerd. Mutatis mutandis geldt dit voor alles, waarbij de herhaling, die de tijd veronderstelt, een rol speelt. Eerst achteraf, als het herhaald is, krijgt iets een bepaalde waarde, wordt het een element van een reeks.

Maar niet alleen dat. Door de herhaling worden een hoeveelheid successievelijk ervaren elementen van dezelfde soort tot een eenheid. Met name geldt dit voor het vormprincipe van de poëzie, voor het vers, welke eenheid bovendien zonder de gelijktijdigheid van elementen van verschillende soort niet te begrijpen is.

Op het feit, dat iets anders of méér blijkt te zijn dan het eerst leek, berust het motief van de verrassing, die in zeer verschillende graden van intensiteit kan optreden. Deze heeft echter in dit geval nog een ander aspect. Want - om nu weer het rijm als voorbeeld te nemen - op het ogenblik dat een reeds gehoord woord rijmwoord blijkt te zijn, is ook een ander woord, namelijk het woord dat we horen, anders dan we hebben verwacht. Dat de bedoelde verrassing in bepaalde gevallen vrij groot kan zijn, weet ieder die het wel eens heeft

beleefd, dat iemand in gezelschap plotseling ‘per ongeluk’ rijmt. De anderen lachen en zeggen zoiets als ‘Hij begint ervan te dichten’.

Intussen heb ik een nieuw feit genoemd, dat ter adstructie van mijn stelling over het enjambement van eminent belang is. Als we deel hebben aan een taalkunstwerk, beleven we niet alleen successievelijk, ook gelijktijdig, elementen en blijven ons deze, althans voor een gedeelte, herinneren, maar we *verwachten* ook iets. Dit is duidelijk genoeg voor wat men de intrige van een roman of van een toneelstuk noemt. Het door Van der Kun onderscheiden ‘prospectieve handelingsaspect’ berust op het verwachtingsgevoel; en wanneer een boek als ‘een spannende roman’ wordt aangekondigd, bedoelt men, dat de lezer zich vaak zal afvragen: ‘Wat zal er nu gebeuren?’ Minder bekend is het, dat de verwachting ook in het vlak van de stijlverschijnselen van betekenis is.

Voorzover ik weet, is er voor het eerst rekening mee gehouden door Theodor Lipps.[24] Zijn beschouwingen over de syntactisch-stilistische spanningsverschijnselen berusten op het inzicht in de esthetische functie van de verwachting. De kwestie komt op het volgende neer. Na een lidwoord - ik bedoel niet: onmiddellijk naverwachten we een substantief, na een verbum finitum in de inversie een subject, na een bijzin een hoofdzin, enz. In vele gevallen is de zo ontstane spanning nauwelijks merkbaar. Ze groeit met de afstand tussen de delen, die grammatisch bij elkaar behoren. Groot is ze bijvoorbeeld, als in een bijzin de groep onderwerp - voorwerp - persoonsvorm twee maal door een tussenzin of een bijstelling wordt doorbroken, zoals in de volgende zin van Augusta de Wit: ‘Hem was het Tweede Gezicht gebeurd, de geheimzinnige genadegift zijns volks, die, Fata Morgana des geestes, de dingen, achter den horizont der komende tijden verborgen, opspiegelt in het nù’.[25] De bedoelde spanning wordt vrijwel altijd opgelost, de verwachting wordt vrijwel altijd bevredigd.[26] Mèt haar oplossing is deze spanning een moment van de esthetische beleving. Dat in bepaalde gevallen de bevrediging te lang kan uitblijven en dat daardoor het esthetisch moment in zijn tegendeel kan verkeren, spreekt vanzelf.

Het bewustzijn is niet een soort lege ruimte, waarin elementen van een zich in de tijd ontwikkelende structuur na elkaar verschij-

nen, waarin zij blijven of waaruit zij weer verdwijnen. Spanning, verwachting, verrassing openbaren een veel diepere functie van de tijd in het taalkunstwerk dan het blote feit van de opeenvolging. De theorie der syntactisch-stilistische spanningsverschijnselen doelt in het vlak der stilistica op deze diepere functie. Maar hoe weinig deze toch de aandacht van de beoefenaars der literatuurwetenschap heeft gehad, blijkt wel uit de gebruikelijke indelingen van het rijm. Ook in de meest recente poëtica's worden genoemd: alliteratie, assonance, volrijm en rime riche; begin-, binnen-, midden- en eindrijm; staand, slepend en glijdend rijm; gepaard, omarmend, gekruist, verspringend, gebroken rijm; enkelvoudig en dubbelrijm. Maar altijd ontbreekt de onderscheiding in rijm dat men verwacht en rijm dat men niet verwacht. In mijn ‘Theorie der schone letteren’ heb ik deze onderscheiding aan de bestaande toegevoegd en tevens een schematische voorstelling gegeven van de in aanmerking komende esthetische motieven.[27]

We nemen nu aan, dat iemand een gedicht voor de eerste maal hoort voordragen. De eerste rijmen komen voor hem dan onverwacht. Heeft hij, in de herhaling, het rijmschema leren kennen, dan treedt een spanning, een verwachting op, niet ongelijk aan die welke we als esthetisch moment naar aanleiding van de syntactische verhoudingen hebben leren kennen. Deze verwachting wordt bijna steeds bevredigd. Blijft de bevrediging uit, dan ontstaat een verrassing, welke het pendant is van de verrassing die ik eerst heb genoemd. Op een gegeven ogenblik blijkt iets anders te zijn dan wij dachten, toen het voor het eerst in ons bewustzijn verscheen. Het is merkwaardig, dat - terwijl over het algemeen afwijkingen van het vormprincipe, variaties in de regelmatige herhaling, esthetisch gewaardeerd worden - juist deze afwijking (het uitblijven van een verwacht rijm dus) als teleurstelling wordt ondergaan. Zo is het bijvoorbeeld in Keats' ‘Endymion’, waar het woord ‘care’ aan het eind van vers 411 niet harmonieert met het laatste woord van vers 412 (‘curse’). Een tekstcriticus zal op een dergelijke plaats allicht concluderen, dat er een regel is uitgevallen.[28]

Incidentele rijmen (in niet oud-germaanse poëzie meestal alliteratie en assonance, ook wel eens midden- of dubbel-rijm) wer-

ken altijd (min of meer) verrassend. Ook het volledige rijm kan in poëzie, en dan als eindrijm, wel incidenteel gehanteerd worden. Groot is de verrassing, als in een rijmloos gedicht het laatste woord van het voorlaatste vers plotseling achteraf rijmwoord blijkt te zijn. Voorbeelden hiervan zijn o.a. te vinden bij Shakespeare, die vaak monologen, tonelen, bedrijven met een rijmwoord afsluit. Een eigenaardig procédé past Muus Jacobse toe in zijn gedicht 'Donkere October'.[29] De eerste strofen hebben onvolledig rijm (schema a, b/aɪ, bɪ): gelijkheid van slotconsonant(en), gedeeltelijke gelijkheid van vocaal, terwijl de laatste twee strofen vol-rijm hebben. De werking is hier, ook in verband met de inhoud van de twee strofische groepen groot: na het moedeloze, hopeloze, (ook) uitgedrukt in de onvolledige klankgelijkheid, de hoop, de zekerheid, uitgedrukt o.a. in de volledige harmonie der rijmen. Hoeveel geringer zou de werking van de laatste strofen zijn geweest, als de eerste strofen volgens hetzelfde schema waren gebouwd. Juist doordat we in onze herinnering gedeeltelijke dissonanten als 'genomen - ramen', 'hart - werd' bewaren, komt het volledige rijm als een verrassing, krijgt het een volledigheid, een intensiteit, die het anders niet zou hebben gehad.

Er valt niet aan te twijfelen: het incidentele rijm werkt kwantitatief anders dan het rijm dat tot het vormprincipe behoort, het onverwachte rijm werkt kwantitatief anders dan het verwachte. Het is niet eenvoudig zò, dat ons successievelijk een hoeveelheid bewustzijnsinhouden in de tijd worden geboden, omdat dit nu eenmaal door het zogenaamde één-dimensionale karakter van de taal niet anders kan. Zonder rekening te houden met het feit, dat we, deelhebbend aan een taalkunstwerk, werkelijk in de tijd leven, dat we ons niet alleen blijven herinneren, maar ook, vooral ook, uitzien naar hetgeen komt en iets verwachten dat in die verwachting althans gedeeltelijk bepaald is, kunnen we de werking der stijlverschijnselen niet volledig begrijpen.

Na deze uiteenzettingen keer ik terug tot het enjambement en tot mijn stelling, dat zijn intensiteit afhankelijk is van de positie van het vers, waarna het optreedt, in de reeks verzen die samen het gedicht vormen.

In tegenstelling tot andere literaire termen (bijvoorbeeld 'beeld-

spraak', 'aanschouwelijkheid', 'ritme') wordt over de term 'enjambement' vrijwel geen strijd gevoerd. Dit neemt niet weg, dat er verschillende opvattingen over bestaan en dat het vrij moeilijk is een geheel bevredigende definitie te vinden.[30] Men mag nooit vergeten, dat definities als 'het dóórlopen van de zin naar de volgende regel' of 'verzwakking van de metrische snede' metaforische uitdrukkingswijzen zijn, die een interpretatie nodig hebben, - een interpretatie, die altijd door de beleving wordt gedicteerd. Anders blijft het volmaakt onbegrijpelijk, hoe het 'dóórlopen van een zin' ooit in een concreet geval een kwalitatief en kwantitatief bepaalbare esthetische waarde kan hebben.

Een volledige theorie van het enjambement veronderstelt een volledige versleer, waarbij ook aan het problematische contrast 'versvoordracht' en aan het feit dat gedichten ons in schrifttekens, dus in symbolen, zijn overgeleverd, voldoende aandacht wordt besteed. Ik moet mij hier tot het volgende beperken.

Een gedicht bestaat, zoals elke taaluiting, uit eenheden van verschillende soort. En wel primair uit zinnen, die o.a. door een pauze zijn begrensd. Daarnaast bestaat het uit eenheden van een geheel andere orde. Bijvoorbeeld uit metrische groepen. Onder een metrische groep versta ik in de eerste plaats: een groep gelijksoortige versvoeten, gevolgd door een of twee versvoeten, die, hoewel van dezelfde soort als de andere, zich daarvan, bijvoorbeeld door hun invariabiliteit, zoals in de klassieke hexameter, onderscheiden. Deze markeren het vers, geven de grens aan tussen het ene vers en het andere. Onder een metrische groep kan men ook verstaan een vast aantal, zich in niets van elkaar onderscheidende, versvoeten. Deze groep moet dan op een andere wijze begrensd zijn dan de vorige, en wel bijvoorbeeld door een rijm. Ze is dan tevens een rijmgroep, dat wil zeggen: een groep woorden, slechts gekenmerkt en tevens gemarkeerd door een rijmwoord.[31]

Nu is het niet geheel juist, een metrische groep of een combinatie van een metrische groep en een rijmgroep als 'vers' te beschouwen, dus te menen, dat op deze wijze het vormprincipe van een gedicht volledig beschreven is. Ongetwijfeld zijn de eenheden van elk taalgebruik (zinnen, syntactische groepen, ademgroepen) van een an-

dere orde dan die welke speciaal in poëzie optreden, en staan ze daarmee in een zekere spanning. Er is echter tussen beide ook samenwerking. Talloos vele Nederlandse gedichten zijn in rijmende jambische vijf- of zes-voeters geschreven.[32] Bezien we de concrete verzen van zo'n gedicht, dan blijkt, dat vrijwel steeds een overwegend aantal daarvan tevens zinnen zijn, of althans dat hun einde samenvalt met het einde van een syntactische groep, zodat ze gevolgd worden door een 'natuurlijke' rust.[33] Het vers, het vormprincipe, is dan niet slechts begrensd door de vijfde of zesde versvoet en door het rijm, maar tevens door een pauze. Wijken enkele concrete verzen in dit opzicht af, dan verandert dit aan het vormprincipe even weinig als enkele gevallen van trocheïsche metaritmie een jambisch schema veranderen. De enjambementen doen zich voor als varianten in een regelmatige herhaling.

Het is duidelijk, dat het 'dóórlopen van een zin van het ene vers in het andere' of 'het vallen van het verseinde midden in een syntactische groep'[34] slechts esthetische waarde kan hebben, als we dit verschijnsel niet alleen tijdens onze wetenschappelijke bezinning op het gedicht vaststellen, maar er ons ook bewust van zijn, wanneer we aan het gedicht deelhebben. En we zijn ons ervan bewust, omdat we het niet verwachten. Het komt als een verrassing, omdat we iets ánders verwachten. Voor de genoemde gedichten in rijmende jambische vijf- of zes-voeters behoeft dit, aangenomen dat we in de herhaling het vormprincipe hebben leren kennen, niet nader toegelicht te worden.

Merkwaardiger zijn de gedichten, waarin het aantal enjamberende verzen het aantal niet-enjamberende overtreft en dus de pauze als grens niet tot het vormprincipe kan behoren.[35] Ook hier ontgaan ons de enjambementen in de beleving niet. Dit kan niets anders betekenen dan dat we ook hier bij het verseinde om de een of andere reden en op de een of andere wijze denken aan het einde van een zin, een syntactische groep, een ademgroep. En we denken er slechts aan, omdat we het ook hier verwachten. Deze verwachting kan niet gewekt zijn door hetgeen vooraf is gegaan. Het is, alsof we zo'n gedicht formeel interpreteren vanuit een niet tot het gedicht zelf behorend vormprincipe: doordat we zovele gedichten

hebben gelezen, waarin enjambementen slechts variaties op een schema zijn, menen we dat een door een rust begrensde eenheid het vormprincipe van dè poëzie is. Het is echter waarschijnlijker, dat onze verwachting dezelfde oorzaak heeft als het feit, dat in verreweg de meeste gevallen de dichters een door een pauze begrensd vormprincipe kiezen. De zin handhaaft zich als fundamentele eenheid tegenover de andere, speciaal poëtische of stilistische, eenheden. En van deze fundamentele eenheid zijn we ons, ook als passief taalgebruiker, ook als we luisteren naar het voordragen van een gedicht, bewust, - zij het natuurlijk niet op het bewustzijnsniveau van de theoretische reflectie. Deze bewustheid is sterker bij een gedicht met een door een pauze begrensd vormprincipe dan bij een gedicht waarvan vrijwel alle verzen enjamberen, omdat onze verwachting door de concrete kenmerken van de taaluiting waaraan we deelhebben, versterkt wordt.

Hoe dit ook zij, om een enjambement te beleven moeten we, afgezien van de kwestie der pauze, het vormprincipe kennen, we moeten weten, waar in een reeks van woorden het verseinde ligt. Horen we een gedicht voor het eerst, dan heeft het zich nog niet in de herhaling geopenbaard. Horen we zeggen: ‘O, klaagt om 't jonge leven, met één slag gesloopt’, dan kan ons nog niets dan de regelmatige afwisseling van minder en meer geaccentueerd zijn opgevallen. Geen woord hiervan is achteraf rijmwoord gebleken. Het zou een jambische zesvoeter of vijfvoeter of zelfs drievoeter kunnen zijn. We moeten nog vijftien woorden wachten, vóór ‘slag’ tot rijmwoord geworden is. Dat dus na ‘slag’ de zin van het ene vers in het andere doorloopt, kunnen we niet weten, daar het verseinde met zijn kenmerken: ‘na de vijfde jambe’ en ‘rijm’ - om over het derde kenmerk, de pauze, maar niet te spreken - niet in de beleving aanwezig kan zijn.

De bezwaren tegen deze redenering liggen voor de hand. Een eerste auditie, een eerste lezing, is niets dan een zich oriënteren, niets dan een voorlopige kennismaking. Er is ook hier een herhaling nodig. Opnieuw moeten we ons tot het gedicht wenden, als we het vormprincipe geheel kennen. Het kan dan niet anders, of we zijn ons reeds bij het woord ‘slag’ bewust van de drie kenmerken van het

verseinde, en weten tevens dat een van die kenmerken hier niet is gerealiseerd. In onze beleving verschijnt het eerste vers als een variatie op het vormprincipe, verschijnt dus ook het enjambement.

Hiertegen is niets in te brengen. Ik heb echter niet gezegd, dat na het eerste vers het verschijnsel in kwestie slechts door de theoretische reflectie kan worden vastgesteld en dus niet in de beleving aanwezig is. Ik heb gezegd, dat, ceteris paribus, de werking van het enjambement na het eerste vers zwakker is dan bij voorbeeld na het zevende. De situatie tijdens de tweede of de tiende auditie (lezing) is anders dan die tijdens de eerste.[36] Toch hebben deze situaties iets essentieels gemeen. Steeds komen de verzen in dezelfde volgorde in ons bewustzijn; het eerste vers is en blijft het eerste. En - om ons nu tot dat ene kenmerk te bepalen - ook al weten we dat ‘slag’ rijmwoord is, op het moment dat het eerste vers enjambeert, moet het nog steeds rijmwoord worden. Het is daarom minder sterk van toon dan de woorden, die in het Nu onmiddellijk als rijmwoorden verschijnen. Dit heeft tengevolge, dat de grens van het vers en daarmee het enjambement minder sterk wordt ervaren.

Het spreekt vanzelf, dat de boven gegeven redenering slechts zin heeft, als ze een ervaringsfeit verklaart. Dat we inderdaad met een ervaringsfeit te doen hebben, moet experimenteel bewezen worden. Een experimenteel bewijs veronderstelt isolering van het element in kwestie. We moeten twee taaluitingen met elkaar vergelijken, die in niets van elkaar verschillen dan dat hetzelfde enjambement verschillende posities inneemt. Nu is in het complex van een taalkunstwerk volledige isolering van één element nooit te bereiken. Elke verandering in het ene element heeft onherroepelijk een verandering in een gedeelte der overige tengevolge. Het volgende sonnet van Kloos is van een zodanige structuur, dat de voorwaarden voor een wetenschappelijk experiment toch wel op redelijke wijze zijn vervuld.[37]

O, klaagt om 't jonge leven, met één slag
Gesloopt, en zoveel hope en al zijn droomen,
Klaagt om het Land, dat niet beleven mag,
Wat roem van zulk een Zoon Haar toe zou stroomen.

Klaagt om den Vriend, *voor altijd weggenomen*,
Zijn stouten ernst, *den geesel van zijn lach*,
Klaagt om de Waarheid, *die voor 't laatste zag*,
Haar trouwsten priester tot haar outers komen.

Klaagt niet - wij allen wenschten ons Uw Lot,
Te vallen in den strijd voor eigen God,
In volle kracht, *als mannen weggedragen*.

De Liefde sterft met òns, met Hollands Taal
Uw Naam, *maar Waarheid's zonne*, *Uw Ideaal*,
Het liefste, *dat gij hadt*, *zal immer hooger hooger dagen*.

Overwinnen we onze afkeer om met een kunstwerk te experimenteren, dan kunnen we de eerste acht verzen in een andere volgorde plaatsen, bijvoorbeeld:

Klaagt om den Vriend, *voor altijd weggenomen*,
Zijn stouten ernst, *den geesel van zijn lach*,
Klaagt om de Waarheid, *die voor 't laatste zag*,
Haar trouwsten priester tot haar outers komen.

Klaagt om het Land, *dat niet beleven mag*,
Wat roem van zulk een Zoon Haar toe zou stroomen.
O, *klaagt om 't jonge leven*, *met één slag*
Gesloopt, *en zooveel hope en al zijn droomen*.

Abstraherende van de kwestie die ons op het ogenblik bezighoudt, kunnen we zeggen, dat het enjambement na ‘slag’ in beide gevallen vrij volledig is. Tussen het laatste woord van het ene en het eerste woord van het andere vers valt slechts één daling. Na ‘gesloopt’ gaat de zin wel door, maar de pauze is toch vrij zwaar en valt vrijwel onmiddellijk na het verseinde. Daarbij komt, dat de beide woorden een zwaar accent hebben en bovendien allitereren. Het belangrijkste is echter, dat de waarde van het enjambement kwalitatief en kwantitatief door de inhoud der woorden wordt bepaald:

het symboliseert het abrupte, het plotselinge van dit sterven. Is in al deze opzichten de situatie in beide taaluitingen hetzelfde, het enjambement heeft in het zevende vers een kwantitatief plus ten opzichte van dat in het eerste vers. Dit leert mij een onmiddellijke bezinning op de beleving.

Het kan ook niet anders zijn. Het 'kennen' van vorm en inhoud is voor een volledige beleving noodzakelijk en we bereiken dit eerst, als we meermalen aan het gedicht hebben deelgehad, als de beleving is herhaald. (Ook dit is een relatie tussen tijd en taalkunstwerk.) In dit kennen van de structuur, van de eenheid, verheffen we ons boven de tijd. Maar dit wil niet zeggen, dat tijdens een hernieuwd deelhebben aan het gedicht, spanning, verwachting en verrassing verdwenen zijn en we dan buiten de tijd leven, los van de successie der elementen, waaraan deze gedeeltelijk hun waarde ontlenen.

Hetzelfde geldt voor die andere, aan de opeenvolging gebonden kunstvorm: de muzikale compositie. In het eerste deel van het vioolconcert van Beethoven treedt eenzelfde motief vele malen op: in verschillende posities, in verschillende toonsoorten, met verschillende begeleidingen en in verschillende variaties. Als het eindelijk, na de cadens, voor het laatst in zijn simpelste vorm en met de simpelste begeleiding op de g-snaar van de solist terugkeert, heeft het een ontroerende kracht, een geladenheid, een schoonheid, die het eerst niet had. En al kent men het hele concert uit het hoofd, het motief heeft die geladenheid, *krijgt* die geladenheid telkens opnieuw. Wie dit niet meer ondergaat, heeft aan die muziek geen deel.

De kwalitatieve en ook de kwantitatieve waarde van een element is afhankelijk van de plaats, die het in een zich in de tijd ontwikkelende reeks inneemt. Een enjambement is slechts een detail van een gedicht. Zijn, van de positie van het vers afhankelijke, intensiteit is van dit detail slechts een moment. Maar dit moment openbaart toch op zijn wijze, dat het taalkunstwerk in wezen een structuur in de tijd is, een *wordende* structuur.

Eindnoten:

voor het eerst verschenen in de Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks Deel 13, No. 12 (Amsterdam, 1950), blz. 355-378

1 Volker, *Siderische Geburt*, blz. 29. De passage waarin de bedoelde mening voorkomt, luidt: 'Denn dies ist eine besonders beklemmende unter den Auflösungen unserer Zeit, dass uns die Sprache versagt. Wir können kein Wort mehr unbefangen gebrauchen, eine Ironie liegt über jedem Sprechen, so dass wir jedes Wort in "Anführungszeichen" setzen möchten, und es wird auch jedes Wort von etwas geführt das es zersprengen will und vor dem es zunichte wird.' - Geciteerd bij J.I. de Haan, *Rechtskundige significa en hare toepassing op de begrippen:* '*aansprakelijk*, *verantwoordelijk*, *toerekeningsvatbaar*' (Amsterdam, 1916). De Haan zegt zelf (aldaar, blz. 100): 'Aanhalingstekens zijn een bewijs van de onmacht der taal'.

2 Augustinus, *Confessiones*, XI, 14.

3 H.J. Pos, *Impliciete functies in de taal* (Assen, 1928), Inleiding. Taal en Tijd, blz. 3 vv. Vgl. ook H.J. Pos, *Taal en Tijd* in: *Aspecten van de tijd. Een bundel wijsgerige studies* (Assen, 1950), blz. 103-124.

4 R. Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, III (Berlin 1930), blz. 646-664.

5 Vgl. D. Bartling, *De aesthetische tijd.* Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie, XXXXI, blz. 89-104.

6 Het probleem der periodisering in de literatuurwetenschap is afzonderlijk behandeld door Teesing, die reeds in de eerste alinea van de 'Einleitung' over de relatie spreekt, die hier tussen de algemene en de speciale wetenschap bestaat. - H.P.H. Teesin *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte* (Groningen - Batavia, 1948), blz. 1.

7 Vgl. bijv. Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (Zürich, 1946), blz. 255 v.
8 Een poging tot een dergelijke verklaring heb ik gedaan in mijn *Theorie der schone letteren*, verschenen in Deel II van de ENSIE (Amsterdam, 1947), blz. 76 v.
9 J.I.M. van der Kun S.J., *Handelingsaspecten in het drama* (Nijmegen, 1938).
10 Vgl. B. van den Berg, *De structuur van het Nederlandse vers* (De Nieuwe Taalgids, XLI, blz. 1-8; dez., *De verwerkelijking van de tijdmaat* (t.a.p., blz. 53-58), en mijn bestrijding van zijn mening, *Het Nederlandse vers een tijdmaat-vers*? (t.a.p., blz. 254-260).
11 Vgl. L. van der Horst, *Tijd onder psychologisch aspect* (Algemeen Nederlands Tijdschrijft voor Wijsbegeerte en Psychologie, XLI, blz. 45-56).
12 Zo wordt in 'geest' en 'stof' terminologisch geheel van elkaar gescheiden, wat in 'res cogitans' en 'res extensa' als aspecten of soorten van hetzelfde (nl. 'res') wordt begrepen.
13 Gerard van Eckeren, *Een onrechtmatige romanvorm* (Het Boek van Nu, III, blz. 147vv.).
14 G.S. Overdiep, *Beknopte Nederlandsche Versleer*^{2} (Zwolle, 1933), Hoofdstuk IV. De syntactische verbinding der verzen, blz. 45-51.
15 Als voorbeeld geeft Overdiep (o.c., blz. 50) het gecursiveerde in de volgende verzen van A. Roland Holst:

> ... en op oude toppen van dit rijk
> suizend uit wolken het neerstrijkende vervolgen
> van de vergeten engelen der wrake: *schrik*
> *gréép* mij; ...

16 Vgl. Cary F. Jacob, *The Foundations and Nature of Verse* (New York, 1918), blz. 165 vv.
17 Vgl. mijn *Problemen der Literatuurwetenschap*, Hoofdstuk IV, Lezen en Luisteren, blz. 99-135.
18 Tussen portamento en glissando wordt wel eens een onderscheid gemaakt: het eerste heeft expressieve waarde, het tweede is technisch noodzakelijk en ontstaat tijdens bepaalde positiewisselingen. Vgl. Carl Flesch, *Die Kunst des Violonspiels*, *Band* I, *Allgemeine und angewandte Technik*^{2} (Leipzig, z.j.), blz. 15, tweede kolom.
19 Van de in *Eenheid*, *structuur*, *monade* behandelde problemen in verband met het begrip 'structuur' zie ik hier af.
20 Otto Ludwig, *Der Erbförster* (5. Aufzug, 6. Auftritt):
Stein. Er lebt? } Zugleich.
Pastor. Er lebt? } Zugleich.
Förster. Er - lebt? } Zugleich.
Andres. Er lebt, so gewiss ich lebe! } Zugleich.
21 Dergelijke typografische elementen zijn o.a. te vinden in een aantal gedichten van Paul van Ostayen.
22 Vgl. noot 3.
23 Reeds in 1868 heeft Herbert Spencer, zij het op geheel onjuiste wijze, naar aanleiding van de betekenissen en hun opeenvolging in de tijd de verwachting en de verrassing, meer speciaal de onaangename verrassing, ter sprake gebracht. Hij wil nl. bewijzen, dat het Engelse 'black horse' stilistisch beter is dan het Franse 'cheval noir': in het laatste geval is het z.i. mogelijk, dat het woord 'paard' het beeld oproept van een *bruin* paard, dat dan bij het horen van het tweede woord door dat van een zwart paard vervangen moet worden. - Herbert Spencer, *The Philosophy of Style*, in: Essays - Scientific, Political and Speculative.
24 Theodor Lipps. *Grundlegung der Ästhetik* (Leipzig, 1923), blz. 321 vv.; vgl. W. Kramer, *Stilistische spanningsverschijnselen* (De Nieuwe Taalgids, XXVIII, blz. 352-361); dez., *Inleiding tot de Stilistiek* (Groningen-Batavia, 1935), blz. 53 vv; dez. *Inleiding tot de stilistische interpretatie van literaire kunst* (Groningen-Batavia, 1947), blz. 43 vv.
25 Augusta de Wit, *De Vader*, in: Verborgen Bronnen.
26 Een uitzondering vormen de anakoloeten. Ook deze kunnen een stilistische (expressieve) waarde hebben.
27 *Theorie der Schone Letteren*, ENSIE, II, blz. 50.
28 Keats, Endymion, Book I, vs. 407-415:

> Who whispers him so pantingly and close?
> Peona, his sweet sister: of all those,
> His friends, the dearest. Hushing signs she made,
> And breath'd a sister's sorrow to persuade
> A yielding up, a cradling on her care.
> Her eloquence did breathe away the curse:
> She led him, like some midnight spirit nurse
> Of happy changes in emphatic dreams,
> Along a path between two little streams, -

Ik citeer uit de Oxford Edition (1925), blz. 67v. De op blz. 67 opgenomen variant van vs. 407-412 telt 13 verzen; de afwijking van het rijmschema komt daar niet voor.

29 Muus Jacobse, *Donkere October* (*Vuur en Wind*, blz. 60). Het gedicht luidt:

> October, die het licht hebt weggenomen
> en ons terugdringt naar het eigen hart,
> hoe staren wij afwerend naar de ramen,
> omdat het buiten koud en donker werd.
>
> De bruine blaren dwarlen naar beneden
> om te verrotten in het natte gras,
> en door de kille mist verdoft het roden
> van rozenbottel en van lijsterbes.
>
> Hadden wij niet gehoopt, als de verstilling
> van het Octoberrood de vruchten vlamt,
> dat het ons spreken zou van de vervulling?
> Maar het zegt enkel dat de winter komt...
>
> Hart, wees nu groot, ken nu uw diepste krachten!
> De oogst kromp samen tot de laatste schoof,
> het vuur ligt op de laatste kool te wachten:
> leer nu te leven, hart, op vast geloof!
>
> Wees wakker, hart, laat u niet overwinnen:
> zo menig winter kwam en is geweest,
> en ‘daar zij licht’ riep God in den beginne,
> en ‘daar zij licht’ spreekt aan het eind Zijn Geest.

30 Volgens Achilles Mussche - *Nederlandse Poëtica* (Brussel, 1948), blz. 147 - treedt het enjambement op, als syntactisch-afhankelijke woorden door de metrische snede van het verseinde van elkaar worden gescheiden.
Volgens W. Kramer - *Inleiding tot de stilistische interpretatie van literaire kunst*, blz. 59 - is het de verzwakking van de metrische snede aan het eind van de versregel, door het overlopen van de zin uit het ene vers in het andere.
Volgens B. van Meurs S.J. - *Letterkundige termen en begrippen* (Haarlem-Antwerpen, z.j.), blz. 31 - is het het doorlopen van de zin zonder rust naar de volgende regel.
Volgens Overdiep (t.a.p.) vormt de zin van een heel of half vers één geheel met de eerste helft van het volgende vers, maar behoudt het vers zijn kenmerk door de scheiding aan het einde, welke scheiding bij sommige dichters uit een nadruk op de laatste heffing, bij andere dichters uit een korte rust bestaat.
Hoe grote overeenkomsten deze definities ook mogen vertonen, identiek zijn ze ongetwijfeld niet. We hebben hier niet te maken met verschillende formuleringen van een en dezelfde gedachte. De primaire definitie ‘verzwakking van de metrische snede aan het eind van de versregel’ is niet hetzelfde als de primaire definitie ‘scheiding van twee syntactisch-afhankelijke woorden door de metrische snede’. Er is verschil, als de een beweert dat er géén rust, en de ander beweert dat er in bepaalde gevallen wèl een rust is. Er is verschil, als de een over een scheiding in het geheel niet spreekt, de ander de scheiding uitdrukkelijk noemt, maar niet aangeeft van welke aard deze dan is, en een derde deze als een korte rust typeert.
Zoals zo vaak in soortgelijke gevallen openbaart zich in deze verschillen tussen de wetenschappelijke descripties van een verschijnsel de problematiek van het verschijnsel zelf, dat veel gecompliceerder is dan die eenvoudige descripties doen vermoeden.

31 Rijmende woorden kunnen een hoeveelheid woorden in eenheden verdelen, die geen ander kenmerk hebben dan dat ze door zo'n rijmwoord worden begrensd; deze behoeven dus niet bovendien gekenmerkt te worden door een inwendige periodiciteit, nog minder door dezelfde periodiciteit. De volgende (monstrueuze) zin bestaat uit drie rijmgroepen: ‘Om half elf kwamen we in het dorpje aan / waar we de maan / in het water van de modderige gracht zagen staan /.’

32 A.W. de Groot - *Algemene Versleer* (Den Haag, 1946), blz. 35 vv - heeft betoogd, dat slechts in zeer speciale gevallen verzen uit ‘voeten’ bestaan en dat hetgeen men gewoon is een jambische vijfvoeter (of nog onjuister: een vijfvoetige jambe) te noemen, vrijwel steeds getypeerd moet worden als: een jambisch vers met vijf heffingen. Hoewel ik het met zijn mening geheel

eens ben - vgl. *Problemen der Literatuurwetenschap*, blz. 87 vv - gebruik ik hier en op andere plaatsen van dit artikel gemakshalve de oude termen.

33 De ‘natuurlijke’ rust staat tegenover de rust, die men tijdens de voordracht wel aanbrengt om het einde van een vers aan te geven zonder dat deze dwingend is voorgeschreven door de structuur van de zin. Men kan zich afvragen, of ook de zg. natuurlijke rust niet buiten ‘het gedicht zelf’ valt. Vgl. het art. *Vers en Voordracht*.

34 Enjambement komt ook voor na het eerste lid van een samenstelling, ja zelfs na de eerste lettergreep van een enkelvoudig woord, zoals bij Kelk in zijn vertaling van Mallarmé's ‘L'après-midi d'un faune’: ‘.... blik- // Semschicht ....’.

35 Vgl. bijv. Kees Stip, *Naar Gorter: Thisbe's tocht naar de voordeur*, in *Vijf variaties op een misverstand, dat is de droevige geschiedenis van Pyramus en Thisbe behandeld in de trant van enige Nederlandse dichters* ('s-Gravenhage, 1950), blz. 45 vv.

36 Op het verschil tussen horen en (stil) lezen - in het laatste geval is een eenheid en is een grens onmiddellijk visueel gegeven - ga ik hier niet in.

37 W. Kloos, *In Memoriam Mr. A.D. de Vries. Obiit 8 Febr. 1884* (*Verzen*, I, blz. 99).

Gevoelsintensiteit en vorm-anarchie in de dichtkunst

In een der jaargangen van het Zuidafrikaanse ‘Tydskrif vir Wetenschap en Kuns’ is een artikel verschenen onder de titel ‘Nogmaals vorm en inhoud’. Wie de moeite neemt dit artikel van begin tot einde te lezen, krijgt van de redactie nog twee woorden toe: ‘Discussie gesloten’. De redactie van een tijdschrift heeft te allen tijde het recht met deze lapidaire opmerking aan een polemiek een einde te maken, zo zij van mening is, dat de lezers nu wel iets anders willen zien of dat de onvruchtbaarheid van die discussie nu wel voldoende is bewezen. Het probleem zelf is daarmee echter nog niet geliquideerd.

Niet anders dan zo'n redactie gaan soms de beoefenaars van een of andere wetenschap te werk. Zij verklaren een probleem, dat lange tijd in het centrum van de belangstelling heeft gestaan, principieel onoplosbaar. Zij menen, dat elke theorie daarover nu wel voldoende is herhaald, en, evenals het probleem in kwestie zelf, tot een trivialiteit is geworden. Zij sluiten de discussie en gaan tot iets anders over. Een typisch voorbeeld is de vraag naar de oorsprong van de taal, die de ‘Société de Linguistique de Paris’ principieel niet ter discussie wilde stellen.

Maar het ene probleem is het andere niet. Voor de taalgeleerde, die niet wil nadenken over de oorsprong van de taal, blijft er nog meer dan genoeg te onderzoeken over en bij dit onderzoek behoeft hij nergens door dat probleem verontrust te worden. Er zijn echter problemen, die voor een wetenschap veel meer centraal zijn. Zo bijvoorbeeld de kwestie van vorm en inhoud en hun relatie voor de theorie van het kunstwerk in het algemeen en van het literaire

kunstwerk in het bijzonder. De interpretatie en waardering van een concreet gedicht, maar ook beschouwingen over de beeldspraak, het ritme, het enjambement, de hyperbool, de klanksymboliek, over expressie, plastiek en schoonheid, gaan niet buiten deze kwestie om.

Hetzelfde geldt voor de vraag, of er in de dichtkunst tussen hevigheid van gevoel en ongebondenheid van vorm een duidelijk aanwijsbaar verband bestaat. Men kan ook zeggen, dat deze vraag het bedoelde probleem is, slechts enige graden minder abstract geformuleerd.

Dat er tussen vorm (in het algemeen) en inhoud (in het algemeen) een onverbrekelijk verband bestaat, daarvan is tegenwoordig ieder overtuigd. Velen nemen ook een onverbrekelijk verband aan tussen gevoelsinsensiteit en vorm-anarchie.

Zo zegt Snyman: ‘Is die emosie besonder hewig, staan die hele siel onder 'n elektriese hoogspanning tot brekens toe, ... (dan wordt) 'n metriese rymskema as uitingsvorm veels te eng, die gevoelsstroom slaan oor alle grense heen en baan 'n weg in ontembare tuimeling’.[1]

En Peters betoogt: ‘But not always is the poet so composed and master of his thoughts and affects that he can quietly adapt the expression to these rules (de regels der taal nl.). At times the emotive tension is so high that his language cannot take on this systematic form; he has recourse to affective language. At such moments of impetuous inspiration the poet frees himself from the rules that govern the ordinary composition of his utterances... If a poet is thus forced to use this form of language, the reader is continually faced with grammatical and syntactical irregularities or distortions, which often cause great obscurity... When using the third form of language, in which the very system of the lexical elements gives way, the poet is overwhelmed by his emotions. This extasy, or intense suffering, this superb state of inspiration makes it too difficult, if not impossible, for him to adapt his expression to any system at all; the common language in its every element is heightened and elevated, till often it grows most unlike itself’.[2]

Hier blijkt reeds onmiddellijk, dat de term ‘vorm-anarchie’ nog een precisering nodig heeft, daar hij op zichzelf tot verkeerde gevolgtrekkingen aanleiding kan geven. Hij houdt niet in, dat de

dichter ‘maar wat doet’. Integendeel. Ook de ongebonden vorm wordt hier volledig door een inhoud bepaald, en is dus in dit opzicht niet minder gebonden dan de vorm, als contrast waarvan hij wordt getypeerd. En ook de ongebonden vorm, deze door een vergelijking vastgestelde vormeloosheid, is ‘vorm’, dat wil zeggen: een moment van de totale vorm van een taaluiting.

De twee geciteerde uitspraken zijn elkaars pendant. Zowel Snyman als Peters nemen aan, dat de gevoelsspanning in een soort recht evenredige verhouding staat tot een formele ongebondenheid, tot een los-zijn van een systeem, kortom: tot een vorm-anarchie; dat dus uit de grootte van de vorm-anarchie de grootte van het gevoel is af te lezen, dat de eerste èn resultaat èn graadmeter is van de laatste. Maar het systeem, ten opzichte waarvan die ongebondenheid wordt vastgesteld, is in beide gevallen niet hetzelfde. Snyman bedoelt immers het poëtisch vormprincipe, het formele schema, waaraan een taaluiting het karakter van ‘poëzie’ ontleent en waarvan de concrete verzen de realiseringen zijn. Peters daarentegen: het systeem van tekens en regels, kenmerkend voor een bepaalde taal. Dit is natuurlijk een belangrijk verschil. Maar om dit verschil is het mij op het ogenblik nog niet te doen; dat komt aanstonds aan de orde. Eerst zullen wij onderzoeken, wat beide uitspraken gemeen hebben: het stellen dus van de genoemde relatie tussen een vorm en een inhoud.

Deze relatie is ook door anderen gesteld. Snyman kan zich beroepen op verscheidene romantici, die bepaalde min of meer gecompliceerde vers-schema's verwierpen, omdat, volgens hen, het echte affect zich daaraan niet kan binden. Ruim honderd jaar geleden is in het satiriek letterkundig tijdschrift ‘Braga’ een sonnet tegen het sonnet verschenen, waarin de dichter de dienaren van deze ‘lamzaligste aller vormen’, zoals hij het noemt, voorhoudt:

> *Neen! de echte Muze eischt vrijheid, en het Lied,*
> *Onhoudbaar uit het zwoegend hart gerezen,*
> *Zij als een bergstroom, die zijn band ontschiet!*

Zegt men: ‘Maar deze poëet wist blijkens zijn eigen gedichten van

poëzie maar bitter weinig', dan kan Snyman bijvoorbeeld passages citeren uit het tweede deel van de 'Impressions' van Emile Verhaeren, de grootmeester van het vrije vers. Vertrouwt men de geleerden (of de kunstenaar-geleerden) meer dan de kunstenaars, dan kan hij verwijzen naar Garmt Stuiveling, die in zijn 'Versbouw en Ritme in de Tijd van '80' opmerkt: 'Bij de Tachtigers is het heersende metrum de vijfvoetige jambe en de heersende vorm het sonnet; vooral de bouw van dit laatste staat een ongebreidelde en onmiddellijke gevoelsuitstorting in de weg'.[3] Of naar Albert Westerlinck, die in zijn 'Het Schoone Geheim der Poëzie' mèt Perk in het sonnet 'een kind van de gedachte' ziet.[4]

Niet minder vaak dan een of ander poëtisch vorm-principe is de taal, wegens haar logisch en systematisch karakter, ongeschikt verklaard als expressie-middel voor het gevoel in het algemeen, voor een hevig gevoel in het bijzonder. Staiger zegt in zijn 'Grundbegriffe der Poetik': 'Wenn (der Dichter) sich lyrisch äussern will, muss es ihm gelingen, gerade diese Wesenszüge der Sprache zu verdunkeln' en hij noemt in dit verband: 'die Auflösung des syntaktischen Gefüges' en 'die Reduktion der Sätze auf einzelne unzusammenhängende Worte'.[5] En als Gardiner in zijn 'Theory of Speech and Language' de beeldspraak pregnant typeert als 'speech obsessed by language', ligt daar dezelfde overtuiging aan ten grondslag: het taal-systeem is het vijandige, waaraan het individu, dat zijn emoties tot uitdrukking wil brengen, zich moet ontworstelen.[6] Kortom, het is niet moeilijk te bewijzen, dat ook Peters met zijn mening niet alleen staat, dat zijn in 1948 geformuleerde theorie noch nieuw is, noch verouderd.

Het zou trouwens vreemd zijn geweest, zo Snyman en Peters als eersten het verband tussen gevoelsintensiteit en vorm-anarchie hadden gelegd. Niets immers ligt meer voor de hand dan deze relatietheorie. Maar hetgeen voor de hand ligt, behoeft niet juist te zijn; en hetgeen door velen wordt beweerd, evenmin. Reeds op het eerste gezicht maakt die theorie een simplistische indruk. Maar de eenvoudigheid van een theorie kan haar onjuistheid in het geheel niet bewijzen, - zelfs niet voor wie in een langdurige strijd met geesteswetenschappelijke problemen de overtuiging heeft gekregen, dat

niets eenvoudig is. Hij zal echter wel een gerechtvaardigd wantrouwen koesteren.

In het onderhavige geval valt onmiddellijk op, dat zowel Snyman als Peters slechts één systeem noemen en daarbij niet aan het andere denken. Men zou de eerste kunnen vragen: 'Hoe komt het, dat het affect, hetwelk in zijn hevigheid het vorm-principe van het vers niet kan verdragen, zo vaak het taal-systeem onaangetast laat?' Men zou de tweede kunnen vragen: 'Hoe komt het, dat het affect, hetwelk in zijn hevigheid de taal zodanig vervormt, dat deze, zoals u zegt, "most unlike itself" wordt, zich schikt, als bij Hopkins, in het ingewikkelde schema van een sonnet? Bereiken gevoel en poëtische inspiratie niet eerst dan de grootste hevigheid, als beide systemen tegelijkertijd doorbroken worden?'

Maar ook als zij het antwoord op deze vragen schuldig moeten blijven, is de onjuistheid van hun theorie nog niet bewezen. Primair gaat het hier niet om de consequenties of de logiciteit van een redenering. Zij redeneren niet, zij stellen een feit vast, of willen dit althans doen. Zonder dit met zoveel woorden te zeggen, beroepen zij zich op de ervaring. En het kan niet anders dan de ervaring zijn, die ons moet leren, of zij gelijk hebben.

Het ingewikkelde is echter, dat deze ervaring zonder allerlei vooronderstellingen niet kan bestaan; dat zij wordt bepaald door min of meer onbewust gebleven opvattingen over 'gevoel', 'expressie', 'poezie', 'taal', 'vorm en inhoud'. Immers een beroep op de ervaring doen ook zij die betogen, dat voor de intensiteit van het uitgedrukte gevoel het verschil tussen het vers, van welke structuur dan ook, en het proza volslagen irrelevant is. Een beroep op de ervaring doen ook zij die staande houden, dat het affect voor zijn verwerkelijking juist naar het vers grijpt. Een beroep op de ervaring eindelijk doen ook zij die menen, dat een gedicht met talrijke afwijkingen van het taal-systeem als expressie juist is mislukt.

Zonder veel overdrijving kan men zeggen: 'In de enorme hoeveelheid literatuur over het taalkunstwerk zijn alle mogelijkheden van opvatting over alles wat dit object betreft, werkelijkheid geworden.' Maar met deze constatering zal wel niemand genoegen willen nemen. Ieder die het taalkunstwerk theoretisch meester wil worden,

zal opnieuw over de in aanmerking komende problemen zelfstandig nadenken, en het bestaan van zovele tegenstrijdige meningen zal hem niet bij voorbaat ontmoedigen. Hij zal de hoop koesteren, de juistheid van één daarvan overtuigend aan te tonen, of te bewijzen, dat al die mogelijke opvattingen eigenlijk ònmogelijk zijn. Maar waar moet hij met dit bewijs beginnen? Waar is het vaste uitgangspunt?

Wat òns probleem betreft: iets zekers is hier toch wel. De ervaring leert ongetwijfeld, dat taalkunstwerken formeel van elkaar verschillen met betrekking tot de door Snyman en Peters bedoelde systemen. De ervaring leert met evenveel zekerheid, dat het ene taalkunstwerk affectief sterker geladen is dan het andere. Hierover kan geen verschil van mening bestaan. En ook een chronische verliefdheid op de methodische twijfel kan onze overtuiging niet aantasten, dat hier de communis opinio méér is dan een van Bacon's ‘idola tribus’. In dit opzicht gedragen vorm en inhoud zich hier op dezelfde wijze.

Dit laatste geldt niet, als men niet meer wil spreken over *het* ene en *het* andere gedicht, maar over *dit* ene en *dit* andere; als men dus de mening wil weten van allen over dit concrete gedicht in zijn verhouding tot dit concrete andere gedicht. Betreft het onderzoek de vorm - of beter: dat ene formele element in kwestie -, dan is een enquête niet nodig. Gesteld, het ene is in 13-regelige strofen, elk met slechts twee verschillende rijm-klanken, het andere is in rijmloze verzen van onregelmatig wisselende lengten geschreven, dan staat van tevoren vast, dat ieder het tweede minder gebonden dan het eerste zal noemen. En dat Jacob Cats minder van de normale omgangstaal afwijkt dan Herman Gorter in zijn sensitivistische poëzie, zal ook niemand betwijfelen. Ook hij die krachtens zijn aanleg of zijn gebrek aan aanleg niet in staat is door gedichten tot enig affect bewogen te worden, zal over het algemeen zonder moeite vaststellen, of er ‘een aanslag op de taal’ is gepleegd.

Met die andere ervaring staat het echter anders. Het gevoel, dat wij aan het gedicht toekennen, dat wij als een integrerend moment daarvan beschouwen, ervaren wij in onszelf. En hier lopen de meningen dan uiteen. Zelfs als men, naar zijn mening, polaire contrasten kiest, bestaat de kans, dat een ander geen verschil in intensiteit

zal ervaren, of dat voor hem de als positief gestelde pool juist de negatieve zal zijn. Bij de muziek is dit al niet anders. Bach, door wiens muziek velen hevig worden aangegrepen, - en ik denk hierbij waarlijk niet alleen aan aria's als ‘Erbarme dich, mein Gott’ -, is door anderen een nuchtere rekenmeester genoemd. En Mozart is successievelijk beschouwd, èn gespeeld, als ‘trockner Klassiker’, ‘Musiker des Lächelns’ en ‘Shakespeare der Oper’, zoals Bruno Walter in zijn autobiografie zegt.[7]

Maar ‘wat hebben wij nog meer getuigen van node?’ De stelling: ‘Elk oordeel over de gevoelsinstensiteit van een kunstuiting is subjectief’ lijkt net zo'n trivialiteit als ‘Vorm en inhoud zijn één’. Dit neemt niet weg, dat wij ze beide bij de doordenking van ons probleem onmogelijk missen kunnen.

Het subjectieve oordeel nu kan zuiver, of onzuiver zijn. Een Engels geleerde heeft gezegd: ‘All things give way to a german theory’. Deze uitspraak wordt niet minder waar, als men die theorie ontgermaniseert. Het is namelijk een algemeen-menselijke, althans een algemeen-geleerdelijke, eigenschap, zich terwille van een theorie van alles wijs te maken. En in dit geval kunnen de ‘things’ al heel weinig weerstand bieden. Het zijn immers gevoelens, en hierop heeft de auto-suggestie gemakkelijk vat. Zo zal hij die meent, dat een hevig affect noodzakelijk het poëtisch vormprincipe verwerpt of het taal-systeem doorbreekt, zich allicht inbeelden, dat hij bij het lezen van een vrij vers of van een taaluiting met tal van syntactische en andere afwijkingen heviger wordt aangegrepen, - dat is: hij zal ook inderdaad meer ontroerd worden. Hierbij mogen we niet vergeten, dat mutatis mutandis hetzelfde geldt voor wie die theorie niet aanvaardt, en nu, voor zijn mening naar bewijzen zoekend, zich op de ervaring, dat is op zijn eigen ervaring, gaat beroepen.

Aan de andere kant is het bedoelde gevaar toch weer minder groot, dan wij volgens de vorige redenering zouden verwachten. We hebben immers talloze gedichten gelezen, vóór onze aandacht door die relatie-theorie op een bepaalde wijze was gericht en onze gevoelens kon vervormen. En wij bewaren aan vele daarvan nog een zuivere herinnering. Stellen we bovendien twee taaluitingen tegenover elkaar, die volgens onze vroegere ervaringen duidelijk van elkaar ver-

schillen in intensiteit, dan is de kans, dat een a priori ons vergelijkend oordeel onzuiver maakt, wel zeer gering.

Welnu, als ik mij op mijn eigen ervaring mag beroepen - ik kan trouwens niet anders doen dan dat -, ik heb het sonnet van Revius: ‘Hij droech onse smerten’ altijd een aangrijpend gedicht gevonden, een gedicht van een hevige gevoelsspanning. Hier klaagt een mens in zielsnood zijn smart, zijn wroeging, zijn wanhoop uit, dat hij, door zijn zonden, schuld is aan het lijden van Christus. Lang heeft hij gemeend, dat de Joden en de uitvoerders van het wrede vonnis Christus hebben gekruisigd. Maar opeens dringt de verschrikkelijke waarheid tot hem door:

't En zijn de Joden niet, Heer Jesu, die u cruysten,
Noch die verradelijck u togen voor 't gericht,
Noch die versmadelijck u spogen in 't gesicht,
Noch die u knevelden, en stieten u vol puysten.

't En zijn de crijchs-luy niet die met haar felle vuisten
Den rietstock hebben of den hamer opgelicht,
Of het vervloecte hout op Golgotha gesticht,
Of over uwen rock tsaem dobbelden en tuyschten: -

Ick ben 't, o Heer, ick ben 't die u dit heb gedaen,
Ick ben den swaren boom die u had overlaen,
Ick ben de taaye streng daermeê ghy ginct gebonden,

De nagel en de speer, de geessel die u sloech,
De bloet-bedropen croon, die uwen schedel droeg:
Want dit is al geschiet, eylaas! om mijne sonden.

Dit gedicht nu is van het vrije vers of van het ritmisch proza wel zeer ver verwijderd. Het is formeel gezien een academisch sonnet: twee rijmwoorden in de eerste acht regels, drie rijmwoorden in de laatste zes, alle symmetrisch geplaatst; een afwisseling van heffingen en dalingen, die zelfs een 18e-eeuwse regelmatigheidsmaniak niet kwaad zou kunnen maken; een cesuur, die zich tegen een vaste

voorgeschreven plaats in het midden niet verzet; vrijwel totale afwezigheid van enjambement en eindelijk een volta, een wending in de gedachte, precies daar, waar ze zich volgens de regelen der kunst moet bevinden, namelijk na het achtste vers. Kan het strenger, kan het ‘systematischer’? Nergens zijn hier de staketsels van het schema door een golf weggeslagen. Maar die golf is er, zwaar en onstuimig.

Dat de gevoelsspanning heviger zou kunnen zijn, lijkt mij niet goed mogelijk. Dat zij véél heviger zou kunnen zijn, lijkt mij uitgesloten. En toch is dit van Snyman's theorie de noodzakelijke consequentie.

Tegenover dit sonnet van Revius stel ik dan een vrij vers van Nine van der Schaaf, namelijk de tiende zang van ‘In haar blauwe kleed kwam zij’, dat als volgt begint:

> *In den zomer*
> *Bij 't wuiven van overrijp koren, in de luwte en*
> *Geuren van bloeiende heesters, wees zij mij eens*
> *'t Aangrenzende heuvelland: ik zag veel wegen*
> *Golvende opwaarts gaan, uit de verte enkele menschen*
> *Langzaam naderen. Landlui of vreemdelingen? vroeg ik.*
> *Want mij was het land niet eigen, doch zij schroomde*
> *Te antwoorden....*

Hierin is vrijwel geen regel gelijk aan een andere. Het rijm ontbreekt en het enjambement wist de grenzen tussen de verzen uit. Maar dat dit gedicht, of althans deze als gedicht geschreven taaluiting, een minder hevig gevoel tot uitdrukking brengt dan ‘Hij droech onse smerten’ is voor mij aan geen twijfel onderhevig. En zo zou ik honderden voorbeelden kunnen noemen, die met Snyman's theorie in strijd zijn. Overigens zijn ook veel eenvoudiger vormen dan het sonnet *gebonden* vormen.

Hetzelfde, dus de onhoudbaarheid van de theorie, leert mij mijn ervaring met betrekking tot taaluitingen met en zonder grammatische of lexicale afwijkingen. Peters merkt trouwens zelf op, dat de laatste - door hem ‘logische taal’ genoemd - zeer vaak niet minder poëtisch en affectief zijn dan de eerste, die hij tot de ‘affectieve taal’

rekent; en hij noemt als voorbeelden de grote monologen uit Macbeth, Hamlet en Othello. Als hij daarmee gelijk heeft, dan is niet goed in te zien, wat er nog van zijn theorie kan overblijven. En dàt hij daarmee gelijk heeft, leert mij mijn eigen ervaring, die geheel met de zijne overeenstemt. Ik ken trouwens vele impressionistische, sensitivistische of ander-istische taaluitingen, vele moderne gedichten en prozageschriften, die in emotionele kracht voor de monologen van Shakespeare onderdoen.

Voorbeelden van taal-anarchie treffen we overigens niet alleen in de moderne taalkunst aan. We kunnen ons afvragen, door welke extase, door welke inspiratie Jan Pieter Heye uit zijn rust van burgermansbard moet zijn opgeschrikt, toen hij het vermaarde vers schiep: ‘Een karretje over den zandweg reed’. In deze zin immers, die tot het programma van het lager onderwijs behoort, of althans in mijn dagen behoorde, wordt het Nederlandse taalsysteem op een bepaald punt gewelddadig doorbroken. Vóór de jaren des onderscheids door een onderwijzeres met behulp van een eenvoudige melodie in het ruggemerg geprent, maakt deze zin op velen misschien de indruk van het van ouds vertrouwde, het vanzelfsprekende en daardoor gewone. We behoeven hem slechts te vervangen door een zin als: ‘Hij over deze theorie nadenkt’, om te weten dat hier een grotere deviatie van het taalsysteem optreedt dan in vele door Peters bij Hopkins gesignaleerde gevallen.

Ik heb, ik geef het toe, slechts enkele voorbeelden gegeven en evenals Multatuli in zijn ‘Duizend en enige hoofdstukken over specialiteiten’ erop vertrouwd, dat de andere mij geschonken zouden worden. Hiermee heb ik zeker niet minder gedaan, dan zij die de stelling poneren. Snyman geeft geen enkel voorbeeld en Peters heeft het slechts over Hopkins. Enkele voorbeelden, enkele contrasten kunnen hier niets bewijzen, noch pro, noch contra; enkele honderden kunnen dat evenmin. Want het is altijd mogelijk, de keuze van de te vergelijken taaluitingen van het pro of contra afhankelijk te stellen.

Onze tegenwerpingen waren tweeërlei. Er zijn gebonden taaluitingen, waarin een intens gevoel zijn expressie heeft gevonden. Er zijn, aan de andere kant, ongebonden taaluitingen, die een zwakke

emotionele indruk maken. Terwijl het eerste moeilijk te loochenen is, kan men tegen het tweede enkele bezwaren aanvoeren. Men kan, uitgaande van de definitie: ‘Kunst is geslaagde expressie’, betogen, dat in de bedoelde gevallen de expressie niet geslaagd is. Die taaluitingen zijn dan geen kunstwerken, zodat ze niet met die andere uitingen, die het wèl zijn, vergeleken kunnen worden. Hier wordt dus een nieuw criterium in het geding gebracht, of althans: er wordt een criterium genoemd, dat misschien al in die relatie-theorie was opgesloten. Men kan dit criterium in het algemeen aanvaarden, zonder nochtans te vergeten, dat we er eerst dàn iets aan hebben, als het ons mogelijk is in elk concreet geval vast te stellen, of de expressie geslaagd is of niet. Hoe dit zij, het genoemde bezwaar kan alleen van kracht zijn, zo die ‘geslaagde expressie’ nog een nadere bepaaldheid krijgt. Het is immers niet in te zien, waarom ook een zwak affect niet zijn adequate uitdrukking zou kunnen vinden. Een ongebonden en zwak emotioneel gedicht zou dan tegen de theorie getuigen, ook al wordt het genoemde criterium ingeschakeld. Slechts als men meent, dat een ongebonden vorm alleen dàn geslaagd genoemd mag worden, indien hij het gevolg is van een speciaal *hevig* affect, bewijzen die andere taaluitingen niets meer tegen de theorie. Men heeft dan op een vicieuze cirkel precies 360 graden afgelegd en bevindt zich weer op hetzelfde punt.

In de tweede plaats zou men mij kunnen verwijten, dat ik de stellingen heb omgekeerd: het hevige affect doorbreekt het systeem; maar dit wil niet zeggen, dat we overal waar een systeem doorbroken is, tot een hevig affect kunnen besluiten. En dit wil niet zeggen, dat Jan Pieter Heye, die het karretje van zijn, of van allemans, gevoelens over de zandweg der conventie heeft voortgetrokken, voor de duur van die ene zin tot een hevig ontroerd en bezield dichter is geworden. - Dit verwijt is zeker niet onbillijk. Men mag echter niet vergeten, dat we, ter controle van de theorie, aangewezen zijn op de taaluitingen. Dit zijn primaire gegevens, niet de gevoelens. In allen gevalle is wel gebleken, dat die geringere gebondenheid op zichzelf genomen en zonder nadere bepaaldheid onvoldoende is om uitsluitsel te kunnen geven over de aanwezigheid en eventueel over de graad van het affect. Dit is een belangrijke kwestie, waarop ik aan

het eind van mijn betoog zal terugkomen. Er is echter geen redelijk woord over te zeggen, zo we niet nader onderzoeken, wat die vormanarchie alzo inhoudt en zo we niet een onderscheiding aanbrengen, die ik tot nu toe heb verwaarloosd en kon verwaarlozen, - de onderscheiding namelijk tussen vers-anarchie en taal-anarchie, om ze zo maar kort te noemen.

Om met de laatste te beginnen. Bezien wij de literatuur, die over de in aanmerking komende afwijkingen handelt, dan valt op, dat er eigenlijk van drie soorten afwijkingen sprake is. Wij moeten hier onderscheiden: afwijkingen van het logische taalgebruik, afwijkingen van het normale taalgebruik en afwijkingen van het taalsysteem.

Onder het eerste moeten we dan niet uitsluitend verstaan: een taalgebruik, zoals we dit als logische redenering kennen - een hoeveelheid zinnen dus, welker verband aan de eisen van wetenschappelijke logiciteit voldoet -, maar een taalgebruik, dat gekenmerkt wordt door een grote graad van nuchterheid, en, in verband daarmee, door formele eigenaardigheden. Hoe onjuist het is, dit met de normale omgangstaal, met de taal zoals we die dagelijks in allerlei situaties horen spreken, gelijk te stellen, weten we sinds lang. Deze immers is vaak zeer affectief en wijkt dan van het logische taalgebruik af. Een van de formele kenmerken van dit laatste is van syntactische aard. Men meent, dat in een nuchtere mededeling een Nederlandse hoofdzin als volgt is geconstrueerd: onderwerp - gezegde - bepaling. Aan de omgekeerde volgorde: bepaling - gezegde - onderwerp kent men dan een zekere affectieve waarde toe: de bepaling wordt door de ‘afwijkende’ plaatsing geïntensiveerd. Het is duidelijk, dat hiermee niet van het normale taalgebruik wordt afgeweken, en natuurlijk evenmin van het taalsysteem. Tot dat systeem behoren beide syntactische schemata.

Zo zijn er in het taalsysteem verscheidene van deze elementen aan te wijzen, die samen een oppositie vormen, en waarvan het emotioneel-neutrale desnoods als norm begrepen kan worden, waartegen dan het andere als ‘afwijking’ verschijnt. Maar bij het gebruik van dit laatste wordt het taalsysteem nergens doorbroken, hoewel het bij de expressie van iets affectiefs dienst doet. Dit is bij de normale omgangstaal niet anders dan bij het gedicht, bij het taalkunstwerk.

Ik duid dit alles slechts even aan. Over de afwijkingen van het normale taalgebruik, van de zogenaamde omgangstaal, kan ik nog korter zijn. Natuurlijk is elk taalkunstwerk als kunstwerk zo'n afwijking, wat verder zijn individuele eigenschappen mogen zijn. Het typische is nu, dat juist die gedichten, welke volgens Snymans theorie de kleinste emotionele spanning moeten hebben, in een bepaald opzicht het meest van de omgangstaal afwijken. En wel door een systeem, een vorm-principe, soms zelfs door een systeem van systemen, bijvoorbeeld als een complex van formeel van elkaar verschillende strofen wordt herhaald. Van de triaden komen wij via het sonnet, de ottava rima en andere ingewikkelde strofische vormen, via het eenvoudige vier-regelige couplet met vier of slechts twee rijmende regels en via de rijmloze pentameter terecht bij het vrije vers, en eindelijk bij het ritmische proza, dat volgens de theorie de noodzakelijke expressie-vorm van het hevigste gevoel moet zijn en dat, zo het nog niet nader wordt bepaald, formeel niet afwijkt van de omgangstaal, waarin ook vaak ritme te bespeuren valt. Dit is dan in precieze tegenstelling tot de theorie van Peters: immers hoe groter en veelvuldiger de afwijkingen ten opzichte van het taal-systeem, des te groter ook de afstand tot het normale taalgebruik.

Maar er zijn tussen beide ongebondenheden nog groter en belangrijker verschillen. In vele gedichten met een meer of minder ingewikkeld vormprincipe treden afwijkingen, onregelmatigheden op. In ‘Hij droegh onse smerten’ van Revius vinden we daarvan enkele voorbeelden. Zo hebben de derde en vierde regel een kenmerk méér dan de andere.

> *Noch die verradelijck u togen voor 't gericht*,
> *Noch die versmadelijck u spogen in 't gesicht*.

Dit binnenrijm behoort niet tot het schema, dat aan alle verzen ten grondslag ligt. Ook het accent op de eerste lettergreep (‘noch’) is zo'n afwijking, of het enjambement van regel 5. Aan dergelijke afwijkingen wordt, in vele gevallen terecht, een affectieve waarde toegekend. Het betreft hier dus afwijkingen ten opzichte van een tot zo'n gedicht zelf behorend schema. Psychologisch gezien zijn het

schema en de afwijking tegelijkertijd, en wel op het bewustzijnsniveau van de taal-ervaring, aanwezig; de laatste kan zonder de eerste niet bestaan. Slechts door een psychische act, die op het bewustzijnsniveau van de theoretische reflectie ‘vergelijken’ wordt genoemd, kan de afwijking worden vastgesteld. Ze verschijnt als het onverwachte en ontleent daaraan ten dele haar affectieve waarde.

Ontbreekt een vorm-principe, ontbreekt elke regelmatigheid, dan kan er binnen de taaluiting zelf niet van vrijheid of regelmatigheid sprake zijn. Als nu de variatie op een schema een belangrijk expressie-middel kan zijn, dan moet de ongebonden taaluiting, waarin die variatie niet kan bestaan, dus een belangrijk expressie-middel ontberen, hetgeen tegen Snymans theorie zou kunnen getuigen. In de muziek doet zich dezelfde kwestie voor. Terecht zegt Badings in zijn boekje over ‘De Hedendaagsche Nederlandsche Muziek’: ‘Haydn en Mozart pasten de dissoneerende klanken voorzichtig toe en door dit spaarzame gebruik konden deze (vooral bij Mozart) een bijzonder schrijnend karakter krijgen, dat het in intensiteit wint van de meest discordeerende moderne klank-stapelingen’.[8]

Vrij of onregelmatig is de ongebonden taaluiting slechts in vergelijking met een buiten haar gelegen vorm-principe, en deze vergelijking vindt niet op het bewustzijnsniveau van de taalervaring, niet tijdens het lezen, maar op dat van de theoretische reflectie, dus achteraf, plaats.

Met de door Peters bedoelde afwijking staan de zaken echter anders. En wel om de volgende eenvoudige reden. Het poëtisch vormprincipe kan inderdaad totaal verlaten worden, het taalsysteem echter niet.

Dat taal-systeem nu is een van de vele termen, die gemakkelijker gezegd zijn dan begrepen. Het is echter gelukkig niet nodig, deze term geheel te begrijpen - zover is nog niemand -, om te kunnen inzien, dat uitspraken als: ‘De taal wordt totaal ongelijk aan zichzelf’ of: ‘De dichter schept een geheel nieuwe taal’ uiterst voorzichtig geïnterpreteerd moeten worden. Nemen we ze naar de letter en hebben ze wetenschappelijke pretenties, dan wordt de wetenschap hier toch wel ‘most unlike itself’. Men kan ook zeggen, dat ze méér afwijken van de wetenschap, dan de gedichten, waarop ze willen

doelen, afwijken van een of ander taal-systeem. Want ieder kan zonder moeite vaststellen, in welke taal ook het meest vrij-gevochten gedicht is geschreven, tot welke letterkunde het moet worden gerekend. Het stelsel der fonemen wordt zelfs in het geheel niet aangetast. Talloze woorden zijn onmiddellijk te herkennen, het lidwoord staat niet achter het substantief, enz. enz. Maar waar wordt dan wel afgeweken?

Deze vraag is in haar algemeenheid moeilijk te beantwoorden. De moderne taalwetenschap is nog lang zover niet, dat ze reeds het gehele systeem van een taal heeft beschreven. Maar al wàs ze zover: er is altijd een zekere vrijheid, er zijn altijd latente mogelijkheden, die niet door de taalgeleerde, maar door de taalgebruiker, speciaal door de taalkunstenaar, onder invloed van welke factoren ook, worden ontdekt.

Het zal niet steeds mogelijk blijken om met zekerheid vast te stellen, of het systeem is doorbroken, dan wel de mogelijkheden van een taal tot het uiterste zijn uitgebuit. Gelukkig zijn er ook gevallen, waarin we niet behoeven te aarzelen. Niemand zal eraan twijfelen, of in het beroemde vers van Leopold: ‘Om mijn oud woonhuis peppels staan’ wordt in een bepaald opzicht sterk van het Nederlands afgeweken, namelijk van de syntactische regels, die ik reeds heb genoemd. Ook Jan Pieter Heye lei met zijn karretje daarneven. Wie het werk van deze twee dichters kent, behoef ik niet te zeggen, dat dit een van de weinige overeenkomsten tussen beiden is. Heye lag trouwens juist aan de andere kant, dat wil zeggen: hij had een andere afwijkende volgorde.

Het is opvallend - en het bewijst op een eigenaardige wijze het unieke van wat we ‘poëzie’ noemen -, dat bijvoorbeeld ‘Bij de warme kachel een stoel staat’ niets is dan krom gepraat, terwijl ‘Om mijn oud woonhuis peppels staan’ niet alleen mogelijk, maar ook noodzakelijk is. Het laatste wordt, ondanks die afwijking, onmiddellijk begrepen en de gevoelswaarde ervan wordt, dank zij die afwijking, onmiddellijk ervaren. Ik kom hier nog op terug. Wat die afwijking betekent voor de inhoud van dit vers, wordt vastgesteld door hetgeen op het bewustzijnsniveau der theoretische reflectie ‘vergelijken’ wordt genoemd, - een vergelijking namelijk met de

tot het taalsysteem behorende constructies. Hetzelfde geldt voor de afwijkingen ten opzichte van het logische of het normale taalgebruik. Het is hiermee precies als met de varianten op het immanente vormprincipe, die ik eerst heb besproken, als er dus een trochee staat op de plaats, waar we volgens het schema een jambe zouden verwachten, enz. Die afwijkingen zijn er slechts bij de gratie van allerlei momenten, die niét afwijken. En deze zijn er in de gevallen van taalanarchie altijd. Volledige ongebondenheid wordt ten opzichte van het taal-systeem in de verste verte niet bereikt.

Het is duidelijk, dat ik steeds het oog heb gehad op gevallen van *geslaagde* expressie en dus niet die afwijkingen heb bedoeld, welke ontstaan, doordat de dichter het poëtisch vorm-principe niet beheerst, zodat de doorbrekingen van het taal-systeem niets zijn dan de ongewenste afvalsprodukten van een formele gebondenheid. Deze afwijkingen zijn door Donkersloot in een tweetal artikelen in 'De Nieuwe Stem', getiteld: 'De vrijheid van den dichter en de dichterlijke vrijheid' behandeld en terecht veroordeeld.[9] Er zijn echter ook afwijkingen, die niet het gevolg zijn van rijmdwang of maatdwang en die toch als niet-geslaagde expressie, dus als verwerpelijk, moeten worden beschouwd. Tot deze conclusie komt een ieder, hoe groot de verschillen ook mogen zijn bij de interpretatie van concrete voorbeelden. Bij de een eerder, bij de ander later, maar bij ieder komt het moment, dat de taaluiting door aard en aantal van haar afwijkingen gedeeltelijk onbegrijpelijk wordt en aan expressiviteit inboet, omdat er zich weinig 'mededeelt'. Deze verzwakking van de sociale functie komt bij de vers-anarchie niet voor, en dit is een ander verschil tussen beide. De ongebondenheid kan daar volledig zijn, maar staat een begrijpen in het geheel niet in de weg.

Deze, uiteraard korte, analyse van de beide ongebondenheden en hun verschillen heeft geen argumenten ten gunste van de bedoelde theorieën aan het licht gebracht. Integendeel.

Zoals bekend is, worden de doorbrekingen van het taalsysteem ook nog wel op een of andere wijze verklaard, dan als het noodzakelijke gevolg van een speciaal hevig gevoel. In het kort komt deze verklaring hierop neer. De taal is voor allen bestemd, de individuele mens is een unicum. En daardoor komt hij, zo hij zelf-expressie wil,

noodzakelijk in conflict met het conventionele systeem van tekens en van regels, die voor deze tekens gelden. Dit is inderdaad een andere verklaring. Want het individuele is iets kwalitatiefs, maar gevoelsintensiteit is iets kwantitatiefs.

En dit brengt ons ertoe, de zaak van een totaal andere kant te bekijken en onze aandacht te richten niet op de vorm, maar op de inhoud, dat wil zeggen: op dat ‘hevige gevoel’.

Hebben wij Peters en Snyman niet van de aanvang af verkeerd begrepen, en bedoelen zij met die gevoelstoestand, waarvan de beide ongebondenheden de noodzakelijke uitingsvormen zijn, niet, of niet óók, iets kwalitatiefs? Ons uitgangspunt was: het beroep op de ervaring, dat zowel zij die de bedoelde thesen poneren als zij die deze bestrijden, moeten doen. Maar is deze ervaring niet veel te simplistisch beschreven? Laten wij vooral niet vergeten, dat de ervaren gevoelens zich tegen een wetenschappelijke analyse zeer veel sterker verzetten dan het complex van formele elementen, dat van die gevoelens de uitdrukking is en waartoe ook die afwijkingen behoren.

Tot nu toe heb ik het als volgt voorgesteld: De theorie in kwestie - ik zie nu weer van de verschillen tussen Snyman en Peters af - de theorie in kwestie vergelijkt gevoelens met elkaar, en wel naar de intensiteit, de hevigheid, de graad, men kan zeggen: naar de kwantiteit. Natuurlijk is dit een van het fysische in het psychische getransponeerde, een metaforische, kwantiteit. Tussen twee van die kwantiteiten bestaat geen in getallen uitdrukbare verhouding: er is geen eenheid van smart, vreugde, wanhoop, enz., er is geen eenheid van ‘gevoel’ in het algemeen. Er is slechts het bewustzijn van een meer of minder.

De wetenschappelijke psychologie is hier niet veel verder gekomen dan tot wat de zelf-waarneming de niet-wetenschappelijk-geïnteresseerde mens altijd heeft geleerd en wat geformuleerd wordt in zinnen als: ‘Ik ben nog nooit zo gelukkig geweest, - ik voel me nog wanhopiger dan gisteren, - groter leed is niet denkbaar.’ Het enige wat de psychologie hier heeft gedaan, is, dat ze de kwestie abstract heeft gesteld, door aan *het* gevoel (dat is: aan elk concreet gevoel) behalve kwaliteit en duur ook intensiteit toe te kennen. Toch zijn er wel pogingen gedaan om dergelijke, in het algemeen als kwantitatief

begrepen verschillen, als kwalitatieve te beschrijven, waarbij dan weer gebruik wordt gemaakt van twee verschillende, tot de omgangstaal behorende woorden.

Ik doel hier speciaal op de theorie van Pradines, door hem ontwikkeld in zijn 'Traité de Psychologie Générale', over 'l'émotion' en 'le sentiment'.[10] De eerste is volgens hem niet slechts een crisis, een explosie van een of ander sentiment, maar ze heeft ten opzichte van de tweede ook een eigen karakter. Daarom zou, betoogt hij, een emotie van vreugde eigenlijk niet meer 'vreugde' mogen heten. Pradines doet zelfs geen poging, hier een nieuwe terminologie te scheppen, en de moeilijkheden zijn dan ook groot. Immers: een crisis van vreugde moge dan, als 'émotion', een andere kwaliteit zijn dan het vreugde-gevoel, toch zal deze emotie met dat gevoel in een ander opzicht kwalitatief méér gemeen hebben dan met een crisis van smart. Er zijn hier dus twee onderscheidingen tegelijkertijd: een naar een kwaliteit (vreugde, smart, enz.) en een naar een andere kwaliteit en tevens naar de kwantiteit (emotie, sentiment), die ons dwingen, terminologisch tegelijkertijd te scheiden en te verenigen. Munt men nieuwe termen voor de emoties, dan effaceert men de andere onderscheiding. Munt men ze niet, dan verloochent men het kwalitatieve verschil tussen emotie en sentiment reeds in de formulering ervan. Het summum van leed, deze 'emotie' in de zin van Pradines, heeft geen eigen naam, is 'nameloos'.

Wat is nu dat kwalitatieve verschil tussen emotie en sentiment? Dit berust op hun relatie tot de andere faculteiten der ziel. Het gevoel (in engere zin dus) verdraagt die andere faculteiten naast zich; maar de emotie eist de gehele psyche voor zich op, spoelt het denken weg, slaat over het willen heen. Of met een andere beeldspraak: men raakt op drift, men raakt buiten zichzelf. Dit is alles bekend genoeg en men behoeft geen etymoloog van professie te zijn om in te zien, dat aan de woorden 'emotie' en 'ekstase' een zelfde beeldspraak ten grondslag ligt. 'Ik was buiten mijzelve van woede, van vreugde, van smart' is de geijkte uitdrukking geworden, en dit betekent iets anders dan: 'Ik was erg boos, heel blij, zeer bedroefd', enz. 'Ik verlies mijzelve' laat Rhynvis Feith zijn romanhelden zeggen. En het is waarschijnlijk ook wel deze kwalitatieve component

van een kwantiteit, die Snyman en Peters met ‘electrische hoogspanning, extase, en hoogste staat van inspiratie’ bedoelen.

De beide systemen worden dan door het affect aangetast, omdat het verstand wordt uitgeschakeld, dat voor het toepassen van regels nodig is, en omdat de wil nòch het affect, nòch de uitingsvorm beheersen kan.

Zoals wij reeds gezien hebben, komt Snyman hier verder dan Peters. Het poëtisch vorm-principe kan inderdaad geheel afwezig zijn. Volkomen in abstracto beschouwd - zonder dus verder een of andere ervaring als contrôle-middel te hulp te roepen -, kan er in dit geval een volledig parallellisme zijn tussen vorm en inhoud. Het gevoel neemt toe in intensiteit, tot de hoogste graad is bereikt, waarmee dan ook de kwaliteit verandert. De vorm neemt af in gebondenheid, tot het nulpunt is bereikt, en het verschil tussen meer en minder is niet hetzelfde als het verschil tussen iets en niets; met de terminologische onderscheiding ‘sentiment - emotie’ correspondeert de terminologische onderscheiding ‘vers - proza’.

Met betrekking tot de taal of het taalgebruik is er geen nulpunt, en kan bij toenemende ongebondenheid een nieuwe kwaliteit niet bereikt worden, dus niet iets dat zich verhoudt tot ‘taal’, als ‘metrisch proza’ zich verhoudt tot ‘sonnet’, ... of het moest het ‘Zwijgen’ zijn. Dit wil niet anders zeggen, dan dat, zo een intens affect het taalsysteem noodzakelijk doorbreekt, de expressie van een emotie in de zin van Pradines, dus in de aangegeven absolute en ook kwalitatieve zin, altijd onvolledig moet blijven en niet mogelijk is.

Ook deze gedachte kan men bezwaarlijk oorspronkelijk noemen. Ze ligt ten grondslag aan talloze uitspraken als: ‘De woorden stokten hem in de keel, hij was stom van verbazing, sprakeloos van vreugde’. Hierin wordt gezegd, dat iemand, die door zijn gevoel geheel overweldigd is, wiens ziel niet anders is dan emotie in de zin van Pradines, niet meer spreken kàn, niet meer taal kàn gebruiken. Hierin wordt vrij nuchter een feit meegedeeld. Dit feit wordt in dergelijke formuleringen niet tegelijkertijd gewaardeerd, zoals in de vaak geuite klacht, dat de taal als expressie-middel ondeugdelijk is; dat de hoogste poëzieën zwijgen; dat, als de ziel spréékt, ach, de ziél niet meer spreekt.

Snyman en Peters menen, dat een dichter, die volkomen door zijn gevoel overweldigd is, een gegeven is, dat wij in de werkelijkheid aantreffen, en Garmt Stuiveling meent hetzelfde van die ‘onmiddellijke en ongebreidelde gevoelsuitstorting’. Het zijn echter ficties, contradictiones in adjectis. De niet bijzonder heldhaftige romanhelden van Rhynvis Feith zijn ‘zuiver gewaarwordinge’ (dat is: gevoel), als zij zich op een of andere graftombe snikkend (en niet dichtend) nederwerpen. Het is niet te verwonderen, dat ik hier aan een romanticus denk, want ik zou die ficties ook ‘romantisch’ willen noemen.

Om nu de term van Feith over te nemen: in een toestand van ‘zuivere gewaarwordinge’ is de dichter geen dichter, maar eenvoudig mens, - een mens, die, evenals zijn nooit dichtende medemensen in dezelfde situatie, sprakeloos is van smart of stil van geluk. Eerst als hij dicht, als hij dus taal gebruikt, is hij dichter, en dan is ook zijn psyche anders, is deze méér dan gevoel alléén, is dus ook dat gevoel veranderd. Deze emotie, deze absolute intensiteit en deze unieke kwaliteit, kan niet worden uitgedrukt, zoals ze is, zoals wij haar allen wel eens hebben ervaren, en zoals ze door Pradines is beschreven en door Snyman en Peters ook wel is bedoeld. Zij kan niet worden uitgedrukt, niet door gebonden en evenmin door ongebonden taal, omdat ‘taal’ onherroepelijk allerlei ‘gebreideldheden’ veronderstelt. En als Delacroix in zijn ‘Le langage et la pensée’ zegt: ‘Une partie de la vie affective est ineffable’, dan mogen wij daartoe zeker ook deze emotie rekenen.[11]

Reeds enige malen heb ik de muziek vergelijkend bij ons onderzoek betrokken. Ik zal dit nog meermalen doen, ook op deze plaats. Want ook in de muziek kan de bedoelde emotie niet worden uitgedrukt, ook daar is men aan allerlei gebonden, ook daar kan de inhoud niet eenvoudig beschreven worden als een crisis van vreugde, smart of iets anders, - trouwens evenmin als vreugde, smart, enz. zònder de kwalitatieve component, die voor de emotie kenmerkend is. Ook hier heeft steeds een eigenaardige transpositie plaats.

Men spreekt wel van muzikale en poëtische emoties. En terecht, zo men zich daarmee althans buiten de terminologie van Pradines begeeft en daaronder niets anders dan ‘gevoelens’ verstaat. Het is

niet aan te nemen, dat een musicus primair met een andere smart op de dood van vrouw en kind reageert dan een dichter. Toch is het wel zeker, dat de gevoelsinhoud van een compositie niet adequaat door een gedicht kan worden weergegeven, evenmin als de gevoelsinhoud van een gedicht door een compositie, - ook al vinden beide misschien in dezelfde smart hun oorsprong. Nu zijn de formele verschillen tussen muziek en poëzie enorm groot. Behalve over een kwalitatief verschil wordt ook wel over een kwantitatief verschil gesproken: de muziek zou beter het affect tot uitdrukking kunnen brengen dan de poëzie, met hun formele verschillen zou een verschil in gevoelsintensiteit gepaard gaan. Een duidelijk bewijs voor deze stelling te leveren, is iets anders, dan ze eenvoudig te poneren. Een dichter zal hier misschien anders over oordelen dan een componist. In allen gevalle hebben wij hier een merkwaardige parallel met de kwestie, die ons op het ogenblik bezighoudt.

Er worden immers twee maal twee groepen taaluitingen tegenover elkaar gesteld; die met en die zonder, althans met zo weinig mogelijk, gebondenheid aan een poëtisch vorm-principe, respectievelijk aan de taal. Met die tegenstelling zou een kwantitatief verschil gepaard gaan. Ook een kwalitatief? Inderdaad wordt dit laatste eveneens beweerd. Zo ziet Albert Westerlinck, wiens werk ik reeds noemde, de ontbinding van de vorm in de hedendaagse poëzie als expressie van ‘de innerlijke stuurloosheid van het levensgevoel’. En zo doet Victor van Vriesland in een artikel over ‘Het romantisch realisme van Slauerhoff’, die volgens hem ‘de versvorm *bewust* saboteerde’ - dit klinkt anders dan die ‘onmiddellijke gevoelsuitstorting’ - ons de vrije vorm van Slauerhoff's poëzie als uitdrukking van een kwaliteit kennen.[12]

In de theorie van Snyman en Peters echter is van dergelijke kwaliteiten geen sprake. Maar gevoelens zonder kwaliteit zijn ondenkbaar. Deze is altijd aanwezig, ook als men intensiteiten met elkaar vergelijkt.

Deze vergelijking heeft plaats op verschillende niveau's. Vaak stelt men de aanwezigheid van een meer of minder groot gevoel vast, zonder dit ook maar enigszins nader te bepalen. Velen komen bij een vergelijking van twee gedichten of van twee andere kunstwerken

niet verder dan de vage constatering: ‘Dit doet mij méér dan dat.’

Men kan ook vergelijken twee primaire, niet als gemodificeerd begrepen gevoelens van dezelfde soort, dus twee smart-, vreugde-, liefde-, haat-gevoelens. De voorbeelden liggen voor het grijpen. Ik heb er trouwens reeds enkele gegeven: ‘groter leed is niet denkbaar’, enz. In dergelijke gevallen heeft men van kwalitatieve verschillen, die er ongetwijfeld zijn, geheel geabstraheerd.

Men kan ook vergelijken: twee primaire gevoelens van verschillende soort. Hildebrand legt het diakenhuismannetje, dat het noch in de wetenschappelijke psychologie, noch in de zelfwaarneming bijzonder ver gebracht kan hebben, de woorden in de mond: ‘Ik ben bedroef*der* dan boos’.

Hoe is het nu, als wij, ter verificatie van de theorie in kwestie, de intensiteit van de twee groepen gebonden taaluitingen willen vergelijken met die van de twee groepen ongebonden taaluitingen? De situatie is hier veel ingewikkelder.

Men kan niet in redelijkheid beweren, dat de ene groep *gemiddeld* minder emotioneel geladen is dan de andere, want niemand is in staat, dergelijke gemiddelden vast te stellen. En zoals ik reeds heb betoogd, kan men met behulp van enkele voorbeelden, en zelfs van vele, alles bewijzen: - dat wil zeggen: de theorie; het precieze contrast daarvan; en bovendien, dat er géén verschil is.

Meer kans op succes biedt misschien de vergelijking van de meest intensieve gebonden met de meest intensieve ongebonden taaluitingen. Het materiaal is dan sterk gereduceerd en het krijgt meer zin om van gemiddelden te spreken. Wij kunnen echter verwachten, dat deze maar weinig van elkaar zullen verschillen. De verdedigers van de theorie moeten toegeven, dat ook de gebonden taaluitingen van een grote gevoelsintensiteit kunnen zijn, en verschillen als die tussen émotion en sentiment in de zin van Pradines lijken mij uitgesloten. Maar als de verschillen gering zijn, dan is de kans ook groot, dat het a priori van een theorie de zuivere zelfwaarneming vertroebelt.

Daarbij komt dan nog het volgende. Men kan er in bepaalde gevallen aan twijfelen, of de affecten, die door twee gedichten worden uitgedrukt wel een andere intensiteit bezitten. Men kan er echter in

geen geval aan twijfelen, of ze andere kwaliteiten zijn. De gevoelsinhouden zijn kwalitatief nooit hetzelfde. Zegt men bijv., dat ze beide ‘smart’ uitdrukken, dan is dit zeker niet onjuist, maar even zeker wèl onvolledig. Door middel van de woorden, waarmee we gewoon zijn de primaire gevoelens aan te duiden, kan de concrete inhoud van een taal-*kunst*werk niet genoemd worden. Zegt men niet eenvoudig: ‘Er is smart uitgedrukt’, maar: ‘Er is smart uitgedrukt in *taal* (en niet in muziek) en bovendien nog op de wijze der kunst’, dan schijnt dit volledíger te zijn, maar het is onjuister. Men is dan het slachtoffer van de beruchte theorie der dubbele uitdrukking, die o.a. door Croce zo fanatiek, maar blijkbaar nog niet fanatiek genoeg, is bestreden.[13] Men neemt dan immers aan, dat het mogelijk is, precies hetzelfde op twee verschillende manieren tot uitdrukking te brengen, met andere woorden: dat vorm en inhoud níét één zijn.

Ze zijn dit echter wel. En dat betekent, dat hetgeen wordt uitgedrukt altijd méér is dan een primair gevoel alleen; méér, dat wil zeggen: iets anders. Het gedicht, het kunstwerk in het algemeen, is geslaagde expressie van een gevoelscomplex, waarvan een *esthetische* bewogenheid altijd een integrerend moment is. Hierbij komen dan nog in de concrete gevallen allerlei individuele modificaties. De moeilijkheid is, dat wij niet in staat zijn, deze gevoelscomplexen in hun individueel en uniek karakter te *noemen*.

Een der expressionistische dichters - Franz Werfel in zijn jonge jaren - heeft de klacht geuit, dat wij God, de wereld en onszelf met namen vermoorden, dat wij de wereld ‘zernennen’. Maar met betrekking tot de wereld van onze affecten heeft deze klacht geen zin. Wàt er ook moge ontbreken aan de taal als expressie-middel, tegenover de affecten is zij in haar intentionale functie ongetwijfeld machtelozer. Maar dat we voor iets geen woord hebben, bewijst niet, dat het niet bestaat. Hoeveel woorden bezit de taal voor geuren? En toch ruiken we het verschil tussen de ene kaas en de andere. En als wij deel hebben aan kunstwerken, dan zijn de gevoelscomplexen in de ervaring gegeven. En als wij gedichten met elkaar vergelijken teneinde een verschil in intensiteit vast te stellen, dan hebben wij altijd te doen met concrete, uiterst gecompliceerde en unieke gevoelsinhouden, en bevinden wij ons niet in de een-

voudige situatie van Hildebrands Keesje, die bedroefd was èn boos.

Gaat het echter noodzakelijk om kwalitatieve verschillen of óók om kwalitatieve verschillen, dan wordt het duidelijk, dat we hier inderdaad te doen hebben met dezelfde kwestie als die welke ik naar aanleiding van muziek en poëzie reeds in het kort heb besproken. Als Snyman en Peters en allen die het zonder nader onderzoek met hun theorie eens zijn, meer ontroerd worden door taaluitingen met een ongebonden vorm, dan kàn dit het gevolg zijn van het feit, dat zij voor de daarin uitgedrukte gevoelens meer ontvankelijk zijn, - zoals een uitsluitend of voornamelijk muzikaal begaafde wel emotioneel zal reageren op muziek, maar niet of weinig op poëzie.

En dit brengt mij ertoe, de zaak nog van een andere kant te beschouwen, en wel van de kant van de kunstenaar.

Het is een feit, dat het vrije vers van jonge datum is. Wij mogen hierbij echter niet vergeten, dat ook in andere tijden en ook buiten de Westeuropese letterkunde, die we altijd ten onrechte beschouwen als het alleen in aanmerking komende materiaal voor een poetica universalis, zeer losse vormen voorkomen, dat wil zeggen: poëtische vorm-principes met een minimum aantal kenmerken. Als voorbeelden noem ik: het door De Groot in zijn ‘Algemene Versleer’ beschreven woord-groepvers der Hebreeuwse psalmen, dat niet gekenmerkt wordt door rijm of door een bepaald aantal lettergrepen, versvoeten of woorden, terwijl de helften, waaruit het bestaat, in andere opzichten slechts *min of meer* corresponderen. Voorts de veelvuldig enjamberende rijmloze pentameters van Milton en Shakespeare, waarvan men zelfs heeft trachten aan te tonen, dat het geen echte verzen zijn, doch slechts typografische eenheden. Dit alles neemt niet weg, dat gedichten als ‘In haar blauwe kleed kwam zij’ van Nine van der Schaaf en ‘Phantasus’ van Arno Holz in ongebondenheid vrijwel alles achter zich laten, en dat ook prozagedichten als die van Verhaeren in zijn ‘Impressions’ bijvoorbeeld in de achttiende eeuw niet denkbaar zijn.

Hetzelfde geldt voor de door Peters bedoelde ongebondenheid. Wat het sensitivisme, het expressionisme en andere moderne stromingen met de taal hebben gedaan gedurende de laatste halve eeuw, gaat het toch wel veel verder dan wat de dichtkunst in andere perio-

den te zien geeft, - ook al is het gedicht als kunstwerk altijd iets anders geweest dan normaal taalgebruik, heeft de dichter steeds gebruik gemaakt van de in de taal zelf gegeven stilistische opposities en heeft hij hier en daar door neologismen (nieuwvormingen) en syntactische omzettingen het taalsysteem doorbroken.

Deze feiten verklaart men wel op de volgende wijze. Men zegt dan, dat de moderne mens - ook wel dat een nieuwe generatie - zich niet meer kan uitdrukken in de oude vormen, dat deze vormen 'dood' zijn. Dit kan tweeërlei betekenen. In de eerste plaats, dat hetgeen hij heeft uit te drukken van karakter is veranderd, een andere kwaliteit is, waarvoor - volgens het algemene adagium 'Andere vorm, andere inhoud' - een andere vorm vereist is. En in de tweede plaats, dat de oude vorm, door het veelvuldig gebruik, aan uitdrukkingskracht heeft ingeboet, zodat, om dezelfde gevoelsintensiteit te bereiken, het expressie-middel een wijziging moet ondergaan.

Het schijnt, dat zich in de muziek weer precies hetzelfde verschijnsel voordoet en precies dezelfde verklaring wordt geprobeerd. Ook daar immers zien we de vorm veranderen, ongebondener, chaotischer worden. Toch zijn poëzie en muziek in dit opzicht slechts zeer gedeeltelijk vergelijkbaar.

Het meest vergelijkbaar met wat we vorm-anarchie in de dichtkunst hebben genoemd, is de atonaliteit, het ontbreken van een tonica-drieklank, dus van een grondtoon en de tertsenbouw van een akkoord. Hiermee is natuurlijk niet elk systeem verdwenen. Om me eenvoudig uit te drukken: de tonen van een atonale compositie komen alle op de piano voor. Ook aan de meest revolutionaire composities (met uitzondering van de seriële) ligt een dergelijk systeem ten grondslag; hoogstens wordt het, zoals bij het kwarttonensysteem van Haba, door een ander vervangen. Bitonale en polytonale muziek daarentegen is gebaseerd op een ingewikkelder systeem dan monotonale, op een systeem van systemen. Men is geneigd, hier een parallel te trekken met niet-stichische tegenover stichische gedichten.[14] Maar er is het volgende belangrijke verschil. Polytonale muziek maakt juist door de ingewikkeldheid van het systeem een vormlozer indruk dan monotonale. Hiermee correspondeert niets in de poëzie. Er is nog een ander verschil, dat in dit verband belangrijker is.

Geen modern componist, die zichzelf respecteert, zoals dat heet, zal nog bepaalde toon-opvolgingen en bepaalde toon-combinaties gebruiken. Doet hij dit toch, dan worden hem b.v. 'ouderwetse' drieklanken verweten en zal niemand beweren dat in zijn werk 'de geest van onze moderne tijd' of 'de ziel van de moderne mens' tot uitdrukking is gebracht.

Instructief in dit opzicht zijn de zogenaamde mystificaties van Kreisler. De beroemde violist Fritz Kreisler heeft onder de titel 'Klassische Manuskripte' bewerkingen uitgegeven van melodieën van minder bekende 18e-eeuwse componisten, als Francoeur, Padre Martini, Pugnani en anderen. Van het begin af aan heeft men eraan getwijfeld, of het wel bewerkingen waren. De originele composities had nog nooit iemand onder de ogen gehad. Kreisler deed het voorkomen, of hij de manuscripten bezat. Men heeft toen het vermoeden uitgesproken, dat hij die melodieën zelf had gecomponeerd en onder de naam van een ander had uitgegeven. Hij zou dan opzettelijk achttiende-eeuwers hebben gekozen, van wie maar weinig muziek bekend is, omdat het karakter van mystificatie dan minder apert zou zijn. Ter toelichting diene, dat men onmiddellijk kan horen, dat de melodieën niet aan Bach of Händel toegeschreven kunnen worden, dat ze achttiende-eeuws klinken en in hun genre voortreffelijk zijn. Terecht zegt dan ook zijn kunstbroeder Carl Flesch van een dezer transcripties: 'Mag das "Präludium und Allegro" betitelte Stück von Pugnani oder von Kreisler sein (wie vielfach behauptet wird), in seiner jetzigen Form ist es unbedingt das beste Stück, das unter der Flagge Pugnanis segelt.'[15]

De kwestie lijkt uiterlijk op schilderijenzwendels à la Van Meegeren. Maar de motieven zijn totaal andere. De getransponeerde en reeds muzikaal te noemen emotie, die Kreisler tot uitdrukking wilde brengen, was van een zodanig karakter, dat slechts deze oude vorm voor de expressie in aanmerking kwam. Overtuigd van hun muzikale waarde, wist hij, dat de kritiek deze composities 'mooi' zou noemen, indien ze als een Pugnani, een Francoeur enz. werden aangekondigd, maar 'ouderwets' en 'weinig interessant', als ze zijn eigen naam droegen. Hem was het er in de eerste plaats om te doen, niet om er als componist, maar om er als violist succes mee te be-

halen; ze waren hem technisch en muzikaal ‘op de huid geschreven’.

Een dergelijke mystificatie is in de poëzie om verscheidene redenen niet mogelijk. En wel in de eerste plaats, omdat ze voor niemand noodzakelijk is. Ongetwijfeld zijn er vele dingen, die een modern dichter, die zichzelf respecteert, niet meer doet. Maar deze liggen buiten de werkingssfeer van de gebondenheid aan taalsysteem of structuur. Kloos kon tot de avant-gardisten behoren, terwijl hij een eeuwenoude vorm gebruikte, waarop zich reeds Dante niet minder immanente onregelmatigheden had veroorloofd dan hij. En in dezelfde periode, waarin het vrije vers tot ontwikkeling kwam, werden sonnetten geschreven met slechts twee rijmwoorden; een grotere gebondenheid is bijna niet denkbaar. Ook het rondeel en de ballade werden opnieuw beoefend en daarnaast creëerde een Boutens nieuwe strofische vormen, die in ingewikkeldheid voor de oude niet onderdeden. En - dit is hier belangrijk - geen enkel criticus heeft deze dichters verweten, dat zij een sonnet hadden geschreven, en niet een vrij vers, - terwijl in dezelfde periode een componist wèl orthodoxe drieklanken werden verweten. Meer dan zeshonderd jaar scheiden Dante van Achterberg, maar zij hebben beiden het sonnet beoefend: het poëtisch vorm-principe is volmaakt hetzelfde. Enorm echter is het verschil tussen de muzikale vormen van Bach en Händel aan de ene, Alban Berg en Haba aan de andere kant, hoewel er sinds hun dood nauwelijks twee eeuwen zijn verlopen.

Ongetwijfeld hebben na 1945 velen de gebonden vormen aangevallen en hebben velen geen enkel gedicht geschreven, waarin zich een formeel schema in de herhaling openbaart. Dit neemt niet weg, dat Achterberg, dank zij of ondanks zijn sonnetten, een modern mens en een modern dichter is geweest en dat voor hem (en door hem) die oude vormen niet ‘dood’ waren.

Mutatis mutandis hetzelfde is te zeggen over die andere gebondenheid, welke, zoals ik heb betoogd, veel minder kan worden aangetast. Terwijl velen zich te buiten gaan aan neologismen op lexicologisch of syntactisch gebied, blijven vele anderen zich maar uiterst weinig afwijkingen van het taalsysteem veroorloven. En wat meer zegt: de laatsten worden om deze reden niet als ouderwets of minderwaardig beschouwd. Nog steeds heb ik het oog op gevallen van ge-

slaagde expressie. Afwijkingen van het taal-systeem kùnnen noodzakelijke expressie-middelen zijn. Maar een verwerping van het taalsysteem is zeker niet typerend voor de moderne poëzie, zoals de verwerping van het klassieke toonsysteem wèl typerend is voor de moderne muziek. Talloze gevoels-intensiteiten en -kwaliteiten van '*de* moderne mens' vinden in taaluitingen zonder of vrijwel zonder dergelijke afwijkingen hun uitdrukking.

Men zou hieruit de conclusie kunnen trekken, dat de beide vormanarchieën, die beide formele elementen, eigenlijk van weinig belang zijn en dat hetzelfde geldt voor het poëtisch vorm-principe, het vers. En deze conclusie is juist, zolang wij op dit abstractie-niveau blijven redeneren. In het begin van mijn betoog heb ik reeds de mening vermeld, dat er tussen vers en niet-vers, tussen formele poëzie en formeel proza, naar de inhoud geen verschil bestaat. Dit is juist, inzoverre als noch gebondenheid, noch ongebondenheid op zichzelf de expressie van een gevoel, van welke aard of intensiteit ook, garanderen en een kunstwerk als kunstwerk bepalen kunnen. Van geen enkel formeel moment is in abstracto te zeggen, wat het nu eigenlijk 'doet'. Dit blijkt bijvoorbeeld bij een beschouwing van de klank-symboliek. Een over enige dicht op elkaar volgende lettergrepen volgehouden lange aa kan een stralende, maar ook een klagende en ook in het geheel geen indruk maken, of zelfs tegenstaan.

En dit blijkt ook bij een analyse van de syntactische afwijking bij Leopold: 'Om mijn oud woonhuis peppels staan'. Terecht zegt Donkersloot in zijn reeds genoemd artikel: 'het gaat erom de volle aandacht te vestigen op die beide zichtbaarheden: het oude woonhuis en de peppels en door de volgorde van noemen worden zij ons het directst en levendigst voor oogen gebracht, eerst het woonhuis, dan, wat van het geziene de quintessence is en aan het geheel der huizing de atmosfeer verleent: de peppels. Het staan is bijzaak, zoo vanzelfsprekend dat het achteraf genoemd kan worden. Elke omzetting van dezen versregel in een gebruikelijker vorm vermindert de plastische kracht ervan.'

Ik voeg hier nog aan toe: deze omzetting heeft in die versregel de beschreven werking en die zin heeft, ondanks de omzetting, het karakter van het noodzakelijke, natuurlijke, vanzelfsprekende, omdat

er nog andere factoren medewerken. Eén werd reeds genoemd: de peppels brengen de atmosfeer aan. Men kan daar nog de klank, het ritme en het woord ‘woonhuis’ (niet: ‘huis’) bij noemen. Hoezeer dit ene formele element machteloos is om wat dan ook te bereiken, blijkt zonneklaar uit de zin: ‘In mijn moderne woning anderhalve kamer en een keukentje zijn.’ Al wil ik ook nog zo door die ongewone plaatsing de aandacht vestigen op dit jammerlijke feit, het blijft een jammerlijke zin, en de omzetting blijft onzin.[16]

En zo is het telkens. In de muziek is het al niet anders. Zelfs van majeur en mineur kan niet iets beweerd worden, dat in alle gevallen opgaat. Waarom Top Naeff een bundel schetsen ‘In Mineur’ heeft genoemd, is ons allen duidelijk. Toch zijn er melodieën in mineur, die een speelse, luchthartige, vrolijke indruk maken. Men vindt er een in Beethovens cello-sonate in g kleine terts. En het adagio in es-groot uit de ‘Regentropf-sonate’ van Brahms is daar om te bewijzen dat ‘majeur’ niets met vreugde uitstaande behoeft te hebben. Als deze voorbeelden sommige lezers niets mochten zeggen, omdat zij die composities niet kennen, dan roep ik in hun herinnering de eerste piano-oefeningen in c grote terts, door een van hun buurkinderen in lege octaven gespeeld, waaruit hun ongetwijfeld dodelijke verveling is tegengeklonken.

Die abstracte theorieën over de gevoelswaarden van majeur en mineur zijn reeds in de 17e eeuw en later o.a. ook door Rameau in zijn in 1722 verschenen ‘Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels’ geformuleerd. Rameau gaat daarin zelfs zover, dat hij zoveel mogelijk aan elk der majeur- en mineur-toonsoorten een bepaalde, natuurlijk concretere, gevoelswaarde toekent. Dat dergelijke opvattingen zich tot in onze dagen hebben gehandhaafd, blijkt uit het feit, dat Prof. Révész ze in zijn ‘Einführung in die Musikpsychologie’ nog moet bestrijden.[17] Behalve kwalitatieve heeft men ook wel intensiteitsverschillen tussen de toonsoorten trachten vast te stellen: hoe meer kruisen, des te stralender, hoe meer mollen, des te weker. Révész komt tot de conclusie, dat de toonsoorten, begrepen als formele muzikale eenheden, niet een eigen karakter hebben, dat voor de emotionele en esthetische werking der composities relevant is.

Welke moeilijkheden zich ook mogen voordoen bij het probleem

van de karakteristiek der toonsoorten, er is toch in principe een experiment mogelijk. Men kan de composities transponeren, men kan hun toonsoort veranderen en alle andere momenten volkomen onaangetast laten. Dit nu is bij poëzie ònmogelijk. Men kan geen veranderingen in het ene moment teweeg brengen, zonder dat ook andere momenten een wijziging ondergaan. In ‘Peppels staan om mijn oud woonhuis’ is niet alleen de syntaxis, maar is ook het ritme en is ook de volgorde der klanken veranderd. Dit neemt niet weg, dat we in dit geval en ook in andere gevallen de substitutie-methode toch wel met enig succes kunnen toepassen. Deze methode faalt echter, als de in aanmerking komende formele momenten zelf weer vele kenmerken hebben, zoals de sonnetvorm of het poëtisch vormprincipe in het algemeen.

Albert Westerlinck, die op pag. 148 van zijn boek het sonnet een kind van de gedachte noemt, zegt op pag. 146, dat in de romantiek het sonnet het orgaan is van ‘de zwenkende en woelige wenteling van het ongedisciplineerd-romantische levensgevoel.’ Er zijn inderdaad romantische en hevige sonnetten. Dit vast te stellen is niet moeilijk. Moeilijker is het: aan te geven, wat van dit romantische en die hevigheid nu speciaal op rekening van de sonnetvorm gesteld moet worden. Het is onmogelijk een vrij vers of ritmisch proza tot een sonnet te transponeren en dan te onderzoeken, welke kwalitatieve verschillen dit ten opzichte van de oorspronkelijke taaluiting vertoont. Zo kan men ook niet gaan experimenteren met Shelley's in sommige passages zeer hevige ‘Ode to the West Wind’ om te onderzoeken, of bij de ontbinding van het oorspronkelijk ingewikkelde vers-schema de intensiteit nog toeneemt.

Om al deze redenen lijkt mij de theorie, zoals ze door Snyman en Peters is geformuleerd, niet bewezen en ook niet bewijsbaar. Terecht zegt Albert Westerlinck: ‘Alleen de waarachtige dichter heeft, met of zonder metrum, altijd gelijk.’ Maar de denker over het gedicht, over de problemen, waarvoor ‘vorm’ en ‘inhoud’ hem stellen, kan slechts gelijk hebben, als hij die problemen in alle richtingen heeft doordacht; als hij voor de enorme gecompliceerdheid van de verschijnselen de ogen niet sluit; als hij nooit vergeet, dat elke theorie en elke daarin fungerende term een knooppunt is in een net van relaties.

Eindnoten:

voor het eerst verschenen in Levende Talen, *No. 150*, *blz. 163-171; No. 151*, *blz. 259-266; No. 152*, *blz. 342-350* (*1949*)*;* en in de *Bijdragen der Allard Pierson Stichting*, *Afdeling moderne literatuurwetenschap*, *Universiteit van Amsterdam* (*Groningen*, *1950*)

1 F.J. Snyman, *Literêre Styl met die oog op Stylondersoek* (Assen, 1945), blz. 175.
2 W.A.M. Peters, *Gerard Manley Hopkins. A critical Essay towards the Understanding of his Poetry* (London-New York, Toronto, 1948), blz. 68 v.
3 G. Stuiveling, *Versbouw en Ritme in de Tijd van '80* (Groningen-Den Haag-Batavia, 1934), blz. 160.
4 Albert Westerlinck, *Het schoone Geheim der Poëzie*, *beluisterd niet ontluisterd* (Antwerpen-Brussel-Gent-Leuven, 1946), blz. 148.
5 Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (Zürich, 1946), blz. 82.
6 Alan H. Gardiner, *The Theory of Speech and Language* (Oxford, 1932), blz. 165.
7 Bruno Walter, *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken* (Stockholm, 1947), blz. 319 v.
8 Henk Badings, *De hedendaagsche Nederlandsche muziek* (Amsterdam, z.j.), blz. 31.
9 Anthonie Donker, *De vrijheid van den dichter en de dichterlijke vrijheid. Critiek op de moderne poëzie* (De Nieuwe Stem, I, afl. 7-8 en afl. 9 (1946), blz. 518-544, 586-605).

10 M. Pradines, *Traité de Psychologie Générale*, I. *Le psychisme élémentaire*[2] (Paris, 1946), blz. 683 vv.
11 Vgl. VIII, noot 6.
12 Victor E. van Vriesland, *Slauerhoff's romantische werkelijkheidszin*. In: *Onderzoek en Vertoog*, Deel I (Amsterdam, 1958), blz. 77.
13 Vgl. mijn *Het begrip Metaphoor. Een taalkundig en wijsgerig onderzoek* (Amsterdam, 1941), sub voce 'dubbele uitdrukking'.
14 De verzen van de stichische gedichten zijn alle van hetzelfde type; bij de andere wisselen verzen van verschillend type elkaar af, zijn er dus minstens twee schema's.
15 Carl Flesch, *Die Kunst des Violinspiels*, II, blz. 109.
16 Het is duidelijk, dat ik 'Om mijn oud woonhuis peppels staan', evenals Donkersloot in het genoemde artikel, als een zin en niet als een stuk van een zin beschouw. Een andere opvatting is verdedigd door W. Gs Hellinga en H. van der Merwe Scholtz in hun *Kreatiewe analise van taalgebruik. Prinsipes van stilistiek op linguistiese grondslag* (Amsterdam-Pretoria, 1955). Hun subtiele bewijsvoering heeft me niet overtuigd. Overigens is de juistheid van mijn stelling niet van deze kwestie afhankelijk.
17 G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie* (Bern, 1946), blz. 134-145.

Vers en voordracht*

Als het schrift en de druk niet bestonden, ‘il faudrait les inventer’. Maar wat zegt Vroman in zijn gedicht ‘Voor wie dit leest’?

> *Gedrukte letters laat ik u hier kijken*,
> *maar met mijn warme mond kan ik niet spreken*,
> *mijn hete hand uit dit papier niet steken*;
> *wat kan ik doen? Ik kan u niet bereiken*.
>
> *O, als ik troosten kon, dan kon ik wenen*.
> *Kom, leg uw hand op dit papier: mijn huid*;
> *verzacht het vreemde door de druk verstenen van het geschreven woord, of spreek het uit*.

De oude waarheid dat ‘de letter doodt’, krijgt hier een nieuwe betekenis, omdat ‘letter’, ook al is het een personificatie, in zeer letter-lijke zin moet worden begrepen. Hoe het in vroegere tijden ook geweest moge zijn, tegenwoordig spreekt de dichter niet meer tot anderen met warme mond. Hij schrijft. Hij is de man die ‘schriftelijk opstelt’, de *homo dictans*. Zo niet alle poëzie, dan toch verreweg de meeste, is in schrifttekens vastgelegd, is document. Letters zijn dode figuurtjes op dood papier. Is het vreemd als de dichter meent, dat hetgeen hem bezielde, door de gedrukte letters, die bovendien nog de persoonlijke allure van het handschrift ontberen, ontzield wordt en dat hij anderen niet kan bereiken? Zo heeft Goethe naar aanleiding van zijn ‘Iphigenie auf Tauris’ gezegd, dat het gedrukte woord slechts een flauwe weerspiegeling was van wat in hem leefde

tijdens het scheppen. Een dergelijke klacht kunnen we ook van componisten verwachten. Liszt kwam in het voorwoord van zijn ‘Les Préludes’ tot de conclusie, dat veel, ja dat het meest essentiële zich niet op papier laat vastleggen. Voor Vroman is er nog een troost: het geschreven woord kan worden uitgesproken, het levenloze kan weer levend worden, en de afstand tussen mens en mens krimpt in, zodra de klinkende werkelijkheid het visuele symbool vervangt.

En hij tot wie Vroman zich richt, hij die dit leest of die iets anders leest, voelt ook hij de doodskou van het geschreven woord, brengen de letters ook hem tot wanhoop? Waarschijnlijk zijn deze uitdrukkingen voor hem wel wat te zwaar en ondergaat hij minder intensief hetgeen in de geciteerde strofen zo hevig is vertolkt. Ook hij heeft wel eens het gevoel de ander niet te kunnen bereiken, op een afstand te blijven van dichter en gedicht. Egocentrisch als lyrici kunnen zijn, geeft Vroman in de eerste plaats uiting aan zijn eigen nood. Het klinkt zo eenvoudig, zijn opdracht aan de lezer, het geschreven woord uit te spreken. Wie leest, spreekt uit, en dit uitspreken is interpreteren. Hoe weet hij met zekerheid, dat hij inderdaad uitspreekt wat daar geschreven of gedrukt is, en dat hij niet verkeerd interpreteert? Ongetwijfeld zal deze vraag hem niet altijd verontrusten. Misschien is het wel zo: hoe liever hem het gedicht is, des te nauwkeuriger zal hij willen weten wat er staat en des te eerder zal hij er zich van bewust zijn, dat hij het eigenlijk niet precies weet.

Nu zijn er onder de lezers enkelen, die deze onaangename bewustheid wel zeer veelvuldig en zeer intensief hebben of moesten hebben. Dat zijn zij, voor wie gedichten tevens objecten zijn van wetenschappelijk onderzoek, - zij die een wetenschappelijke descriptie, een stilistische analyse van een bepaald gedicht willen geven, en zij die een poëtica of een versleer willen schrijven. Zonder het schrift en de druk zou hun wetenschap vrijwel niet kunnen bestaan. Maar zonder deze zouden zij ook niet in een eigenaardige problematiek verward zitten. Een beeld en een schilderij kunnen onmiddellijk visueel worden waargenomen. Ik zeg niet: ze kunnen worden waargenomen, *zoals ze zijn*. Het is immers bekend genoeg, dat ook deze kunstwerken op verschillende wijze geïnterpreteerd kunnen worden. Maar dat hetgeen hier geïnterpreteerd wordt niet (of niet

ook) visueel waarneembaar is, deze gedachte is nog nooit in iemands brein opgekomen. Literatuur en muziek echter zijn in een secundair visueel symboolstelsel getransformeerd en gevangen; zelf kunnen ze niet met de ogen worden waargenomen. Als de interpretatie van alle kunst subjectief is, dan heeft die subjectiviteit in de laatste twee gevallen toch een tournure méér. De vraag, waar de grens ligt tussen het kunstwerk en de voordracht van dat kunstwerk, heeft voor de beeldende kunsten natuurlijk geen zin, maar is voor de muziek en de literatuur van de grootste betekenis.

Wie zich wijdt aan de studie van de letterkunde en kennis heeft genomen van vele en velerlei literair-wetenschappelijke publikaties, weet, dat deze grens door de een op een andere plaats wordt getrokken dan door de ander, - hetgeen tengevolge heeft, dat ook hun analyses van een en hetzelfde gedicht of hun theorieën over stilistiek of versbouw van elkaar verschillen. Het is slechts een der vele kwesties, waarover in onze wetenschap geen eenstemmigheid heerst en die iemand in 1931 een beschouwing onder de titel ‘Die Wirrnis unserer Literaturwissenschaft’ in de pen heeft gegeven.[1] Zijn woorden zijn, hoewel geschreven, nog lang niet versteend. Die chaos ís er. Ze is in de laatste decennia eerder toe- dan afgenomen. Hoeveel opvattingen er alleen al over die ene kwestie bestaan, zal aanstonds blijken. Eerst moeten we de vraag nog wat preciseren. Het gaat er dus om, welke formele elementen tot het kunstwerk zelf en welke slechts tot de voordracht behoren, - met andere woorden: of we het geschreven woord uitspreken zoals het is, dan wel het tijdens en door het uitspreken veranderen, er iets aan toevoegen of er misschien ook iets van weglaten.

De bedoelde elementen zijn die welke met het luisterend oor aan elke gesproken taaluiting van enige lengte, hetzij tijdens een voordracht, hetzij tijdens een gesprek, kunnen worden waargenomen. Ik noem: zinsintonaties als bewering, vraag, uitroep; verschillen in nadruk, toonhoogte en duur tussen opeenvolgende lettergrepen; het tempo van het geheel en eventueel tempo-wisselingen; de toonhoogte van het geheel en eventueel wisselingen daarin van zin tot zin of van passage tot passage; de luidheid van het geheel en eventueel alle luidheidsschakeringen van schreeuwen tot fluisteren;

pauzes en eventueel verschillen in duur tussen de ene pauze en de andere; het stemtimbre van de sprekende persoon, nl. datgene waardoor het aan zichzelf gelijk blijft en bovendien alle daarin optredende modificaties, die als blijdschap, droefheid, verontwaardiging enz. kunnen worden begrepen.

Ik heb gezegd: elk lezen is een uitspreken. Opzettelijk heb ik zo geformuleerd. *Elk* lezen, dus ook het stil-lezen. Ook dit deelt in de problematiek. Bij het stil-lezen zijn de genoemde auditieve elementen niet afwezig; ze zijn er als 'voorstellingen' van gewaarwordingen. Het stil-lezen is een innerlijk uitspreken, een innerlijk voordragen en dus tevens een innerlijk luisteren. Alles wat ik gezegd heb over de gesproken taaluiting, alles wat ik er nog over zal zeggen, geldt dus ook voor het stil-gelezen gedicht.

De genoemde formele elementen nu zijn onderling zeer verschillend. Dat ze geen van alle tot het gedicht zelf zouden behoren, moet uitgesloten worden geacht. Het zou dan immers - met uitzondering van de klinkers en medeklinkers, de lettergrepen en woordvormen en hun opeenvolging - geen enkel met het oor waar te nemen kenmerk meer hebben. Dat ze er àlle toe zouden behoren, is op zijn minst genomen niet erg waarschijnlijk. Indien ik de strofen van Vroman luid zou lezen, zou ik dat met *mijn* stem doen. Maar hoe zou dit timbre, dat volgens mijn eigen mening voor het uitspreken van dit geschreven woord niet zo bijzonder geschikt is, een objectieve eigenschap van Vroman's gedicht kunnen zijn?

Zoals ik reeds heb gezegd, gaat de een bij de distribuering der formele elementen over de twee gebieden anders te werk dan de ander.

Het verst in de ene richting gaat Roman Jakobson, of ging hij althans enige decenniën geleden. Het gedicht komt er bij zijn distributieregeling al heel bekaaid af. Volgens hem behoort tot het gedicht slechts de versbouw en behoren tot de versbouw slechts de distinctieve fonologische kenmerken van de taal, waarin het gedicht is gemaakt; de gehele rest behoort tot de voordracht.[2] Volgens deze extreme opvatting is van een gedicht formeel niet veel anders te zeggen dan dat het bijvoorbeeld syllabair is of metrisch. In het laatste geval kan het metrum op het kwantiteits- of een ander accent gebaseerd zijn en is nog een indeling in jambisch, trocheïsch, enz.

mogelijk. Maar dit is ook de grens. Het tempo, de toonhoogte, de luidheid, de pauzes vallen buiten de schriftelijk gegeven taaluiting.

Anderen bedelen de voordracht stiefmoederlijker, of eenvoudig stiefmoederlijk. Zij vermelden bijvoorbeeld bij hun stilistische analyses tempo-veranderingen als objectieve eigenschappen, spreken over het snelle of langzame karakter van een schriftelijk gegeven taaluiting, of beschouwen het tempo als hèt criterium om proza en poëzie van elkaar te onderscheiden; dat wil dus zeggen: niet de voordracht daarvan, maar de genres zelf. Sommigen kennen aan het ene gedicht ‘een forse toon’ toe en typeren het andere als ‘een gefluisterde liefdesklacht’. Anderen menen de zinsmelodie als continuïteit van wisselende toonhoogten objectief te kunnen vaststellen voor elke zin en voor elk vers. Weer anderen rekenen tot een jambisch gedicht in het Nederlands niet alleen de regelmatige alternantie van dalingen en heffingen, maar ook de in getallen uit te drukken verhoudingen tussen alle dalingen en alle heffingen van de concrete verzen. Dit komt dus hierop neer, dat in de ene versvoet tussen de daling en de heffing bijvoorbeeld een verhouding 2:7 en in de andere een verhouding 1:9 zou bestaan. Wat de pauzes betreft: volgens veler overtuiging behoort zo niet elke pauze dan toch de pauze na elk vers van een gedicht, dus ook in het enjambement, tot dat gedicht zelf; anders gezegd: er moet na elk vers tijdens de voordracht gerust worden, omdat het vers zo is. Een enkele meent de plaats van elke pauze in het gedicht zelf te kunnen aanwijzen, en bovendien de objectieve duur van elke pauze, tevens die van elke lettergreep, exact te kunnen aangeven. En na de ‘Rhythmischmelodische Studien’ van Sievers, die in 1911 zijn verschenen, is ook het stemtimbre, althans een bepaald aspect daarvan, uit de subjectiviteit van de voordracht gelicht en in de objectiviteit van het gedicht zelf opgenomen.[3]

Deze opvattingen staan niet alle op hetzelfde niveau van bewustheid. Critici en essayisten, stilistici en auteurs van vers-theorieën en poëtica's houden er lang niet altijd rekening mee, dat anderen de formele elementen niet op dezelfde wijze behandelen als zij en zijn zich van geen problematiek bewust. Zij verdedigen dan hun mening niet en nemen hun standpunt als het ware intuïtief in.

Zonder enige toelichting kennen zij aan de taaluiting een tempo, een duur of wat anders al dan niet toe. Vandaar dat over deze kwestie minder polemiek bestaat dan de diversiteit der meningen zou doen vermoeden. Dit wil tevens zeggen, dat die polemiek toch niet ontbreekt en dat velen in bepaalde gevallen zeer bewust te werk gaan. Willen we laten zien hóé ze te werk gaan, dan moeten we de volgende vier gevallen onderscheiden.

1 Met betrekking tot een bepaald element is de voordracht van allen hetzelfde. Het gevolg is, dat allen dit element tot de taaluiting zelf rekenen en niet alleen tot de voordracht. Als voorbeeld kies ik van Cats:

Een boer is naauw een mensch, hij gaat met beesten om
En wie geen beest en is, is hem niet wellekom.

Wàt ook de verschillen tussen de voordrachten mogen zijn, in alle wordt de regelmatige afwisseling van minder en meer beklemtoond aangetroffen. Deze regelmatige afwisseling behoort dus tot het gedicht; in dit opzicht kan het geschreven woord slechts op één wijze worden uitgesproken. Zo zouden er nog duizenden voorbeelden te geven zijn. En dit is maar gelukkig ook. Want als hier de meningen al uiteenliepen, zouden we met de literatuurwetenschap maar beter kunnen ophouden.

2 Met betrekking tot een ander formeel element is de voordracht van allen eveneens dezelfde. Maar terwijl velen het daarom als een objectieve eigenschap van de taaluiting zelf beschouwen, rekenen anderen het uitsluitend tot de voordracht. Ook dit zou met vele voorbeelden toegelicht kunnen worden. Ik kies de volgende verzen uit Brahman I van Dèr Mouw[4]:

't Wordt nacht. - Iets ver in 't rijzend donker gromt. -
't Waggelt. - En plots'ling deze ontzetting komt:
Zwitserland dreunt, de ontzaglijke oertijd spookt!

Daar de dichter na de eerste drie zinnen een gedachtestreep heeft laten drukken, zal ieder na deze zinnen langer pauzeren dan na de

andere zinnen van hetzelfde gedicht. Dit leesteken is een objectief gegeven, die lange pauze is zeker niet een subjectief element in de voordracht. Herinneren we ons nu, wat Jakobson heeft gezegd over de distinctieve fonologische elementen en de versbouw, dan begrijpen we, dat hij deze pauze en zeker de relatieve duur ervan niet tot het gedicht kan rekenen. De Groot, die de opvatting van Jakobson niet in alle opzichten aanvaardt, betoogt in zijn Algemene Versleer, dat de dichter met zo'n gedachtestreep eigenlijk zijn boekje te buiten gaat, aanwijzingen geeft voor de voordracht van zijn gedicht en om zo te zeggen op dat moment niet meer 'dicht'.[5]

3 Met betrekking tot een derde formeel element wisselt de voordracht van individu tot individu. Dit is voor velen aanleiding om van een noodzakelijke subjectiviteit te spreken en dat element buiten het kunstwerk te plaatsen. Anderen daarentegen verklaren één van de vele voordrachtswijzen tot de juiste en daarmee dat element tot een objectief kenmerk. Zo doet bijvoorbeeld Saran, als hij zijn theorie opstelt over de melodie van het vers. Van deze theorie heeft Elema in zijn 'Poëtica' een overzicht gegeven.[6] Wat Saran onder 'melodie' verstaat wordt gedragen door de klinkers der heffingslettergrepen, gevormd door de toonhoogten van deze klinkers in hun opeenvolging. In elke voordracht van een bepaald vers komt dus een melodie voor. Maar slechts één voordracht is de juiste, slechts één van die melodieën komt in het vers zelf voor. Zonder deze these is elke theorie over de melodie van *het* vers en elke opmerking over de melodie van een bepaald vers logisch onmogelijk (tenzij men de opvatting onder 4. huldigt). Deze these nu is ook het uitgangspunt van hen die het tempo, de luidheid van stem, de duur der pauzes enz. tot het gedicht zelf rekenen. Steeds menen zij: het gedicht moet in dit opzicht zo - d.i. zoals ik het doe - worden voorgedragen, omdat het gedicht zo ís.

4 Met betrekking tot een vierde element wisselt de voordracht van individu tot individu, evenals in het vorige geval. Men trekt daaruit de conclusie, dat al die voordrachten in dit opzicht precies even subjectief zijn en verklaart dus niet één daarvan tot de juiste. Maar evenmin schakelt men het element in kwestie bij zijn onderzoek naar de eigenschappen van een bepaald gedicht uit. Men

meent objectieve zekerheid over dat element te kunnen verkrijgen door van al die voordrachten de grootste gemene deler te bepalen. Dit is (of was)? de opvatting van Stuiveling, speciaal met betrekking tot de duur en de sterktegraad der lettergrepen.[7] De experimentele en statistische methode zou natuurlijk ook bij het onderzoek naar het objectieve tempo toegepast kunnen worden. Ja, als deze methode juist is, behoeft in principe geen enkel element meer uitsluitend tot de voordracht te behoren. Buiten het gedicht vallen dan slechts een hoeveelheid formele kenmerken van talloze *onjuiste* voordrachten. De juiste voordracht is voor alles met mathematische zekerheid te berekenen en kan daarna ook gerealiseerd worden. Als het taalkunstwerk poly-interpretabel is, dan geldt dit toch alvast niet voor zijn vorm.

Ik heb gezegd, dat alle lezers in zekere (en in dit verband wezenlijke) zin voordragers zijn, hetzij ze het bij het lezen laten, hetzij ze bovendien nog tot wetenschappelijke constateringen willen komen. Onder deze voordragers bevinden zich enkelen, die par excellence zo genoemd kunnen worden. Het zijn de voordrachtkunstenaars. Hoe is het met dezen? Heerst onder hen eenstemmigheid? - Verre van dat. Ze zijn zelfs niet in staat ieder voor zich twee volkomen gelijke voordrachten van hetzelfde werk te leveren. Bovendien zijn er, evenals in de muziek, verschillende scholen. In een bepaalde periode bestrijden ze elkaar; maar als op een gegeven ogenblik een de nederlaag heeft geleden, heeft deze niet voorgoed afgedaan, maar kan enkele decennia later weer aanhangers vinden. We kunnen wel zeggen, dat in de laatste halve eeuw een romantische school door een moderne of een modern-zakelijke is verdrongen. Een versobering is ingetreden in mimiek en gesticulatie, abrupte overgangen van hoog naar laag en van hard naar zacht worden vermeden. Volgens deze opvatting bevat de romantische voordracht elementen, die in het kunstwerk zelf niet voorkomen. Men heeft wel beweerd, dat Toscanini en Lipatti ‘het werk zelf willen laten spreken’, dat zij het weergeven ‘zoals het is’. (Mengelberg en Pembauer zouden dan wat anders gewild en gedaan hebben.) En de declamator Jacq. van Elsäcker is in een recensie als volgt geprezen: ‘Van Elsäcker ... trof de sfeer van het stuk zuiver en gaf elk woord de waarde die het

toekwam, maar ook niet meer.' Hier is dan de man, die inderdaad het geschreven woord uitspreekt. Bovendien is er nog iemand, die over de middelen beschikt om vast te stellen, dàt hij dit doet. Het is alleen te betreuren, dat de recensent over deze middelen verder geheel zwijgt.

Het verschil tussen 'romantiek' en 'moderne zakelijkheid' kan zowel bij de voordracht van poëzie als bij die van proza tot uiting komen. Een andere strijd der meningen en een ander verschil in voordracht is daarvan onafhankelijk en heeft uitsluitend op poëzie betrekking. In Frankrijk, en ook wel in andere landen, wisselen twee scholen elkaar regelmatig af. De aanhangers van de ene willen gedichten zoveel mogelijk als proza lezen, die van de andere willen elementen als metrum en versgrens, de laatste ook in het enjambement, duidelijk laten uitkomen. Het komt mij voor, dat beide scholen in wezen een beroep op het gedicht doen. Zij verwerpen elkaars voordrachtswijze als onesthetisch en het onesthetische kan de bedoeling van de dichter niet zijn geweest. Het zou vreemd zijn, als men het formeel-esthetische uitsluitend tot de voordracht rekende en niet in het gedicht zelf aanwezig achtte.

In dit opzicht misschien minder duidelijk is een ander formeel element, dat men in de stem van declamators (en van acteurs die een drama in verzen opvoeren) kan beluisteren. Zij trachten vaak door bepaalde woorden op een eigenaardige manier uit te spreken iets van de woordbetekenissen tot uitdrukking te brengen. Hiermee zijn we op het gevaarlijke terrein van de klanksymboliek. Zoals bekend is, noemt Whitney geen enkel woord en noemt Leonhard alle woorden klanksymbolisch[8] en kiezen anderen tussen deze uitersten een plaats, meer of minder ver van het midden verwijderd. Ook ik kies mij een plaats, en wel zeer veel dichter bij Whitney dan bij Leonhard. In allen gevalle kent voor mijn gevoel het woord 'rustig' geen 'inner and essential connexion between sound and meaning', om de formulering van Whitney te gebruiken. Ik kies dit woord als voorbeeld, omdat ik eens een acteur, die de titelrol van de 'Gysbrecht' vertolkte, heb horen zeggen (vs. 146): '.... 't Vermoeide volck gesterckt, en *rustigh* uitgevallen', - waarbij hij zich moeite gaf dit woord op een rustige wijze te zeggen en het zo klanksymbolisch

te maken. Terwijl hij dacht het geschreven woord bijzonder goed uit te spreken, sprak hij juist een ander woord uit dan er staat. Hij wist blijkbaar niet, dat Vondels ‘rustigh’ niet met het Duitse ‘ruhig’, maar met het Duitse ‘rüstig’ overeenkomt. Dat een verkeerd begrijpen van de betekenis der woorden en der zinnen kan leiden (maar niet behoeft te leiden) tot een verkeerd voordragen, is overigens bekend genoeg. Tot nu toe heb ik kennis van deze betekenissen steeds verondersteld en ik zal dit blijven doen. De vraag is hier dus slechts, aan welke zijde van de grens tussen vers en voordracht het bedoelde element wordt geplaatst. Ik kan me niet herinneren, hierover een duidelijke mening gelezen te hebben. Hoe de mening der fonologen zou moeten luiden, is niet twijfelachtig. Wat de stilistici betreft, die over het algemeen het terrein van de voordracht zeer beperken: in hun analyses is geregeld sprake van klanksymboliek of klankmetaforiek (in de zin van Schneider, niet in die van Wundt),[9] maar dan gaat het om de waarde van een reeks opeenvolgende vocalen en consonanten in verband met de betekenis van een gehele zin. De vraag, of deze de bedoelde waarde hebben, dan wel of die waarde een subjectieve fictie van de stilisticus is, valt buiten onze problematiek en zou tot een andere orde van interpretatie voeren dan die waarover ik gesproken heb. Voorzover ik weet, komen in stilistische analyses niet gevallen voor als het rustige ‘rustig’ of als de ‘Löwe’ uit ‘Der Handschuh’, bij het uitspreken waarvan sommige declamators een onheildreigend gegrom trachten te realiseren. Dit zou erop wijzen, dat dergelijke elementen niet tot het gedicht zelf worden gerekend.

Dit alles betrof elementen, die al dan niet - dit is juist het probleem - aan het gedicht door de lezer en/of voordrager worden *toegevoegd*. Er zijn er echter ook, die worden *weggelaten*. Het schrift heeft in de loop der tijden typografische symbolen ontwikkeld, die niet in iets auditiefs kunnen worden omgezet. Het duidelijkst zien we dit bij bepaalde gedichten van Van Ostayen, waar woorden gedrukt in verschillende lettergrootte op ontraditionele wijze op het papier zijn geplaatst. Of hetgeen hier met het oog wordt waargenomen niet alleen *res* maar ook *signum* is, of het dus op iets doelt dat met andere elementen in een hogere eenheid kan worden opgenomen, deze

kwestie stel ik hier niet aan de orde. Het is voldoende te constateren dat er iets geschreven is, dat niet kan worden uitgesproken.

Het is duidelijk: wat Vroman van de lezer vraagt, blijkt niet zo eenvoudig te zijn. Ik heb in het bovenstaande getracht een geordend overzicht van een chaos te geven. Deze chaos bestaat zowel in de literatuurwetenschap als in de voordrachtspraktijk. Maar ieder die wil weten, hoe een bepaald gedicht nu eigenlijk is - en waarlijk niet alleen om het wetenschappelijk te kunnen beschrijven - en ieder die een algemene of speciale verstheorie wil ontwikkelen, zal met deze constatering en met deze ordening alléén geen genoegen nemen. Hij zal uit de vele mogelijkheden een keuze willen en moeten doen. En deze keuze zal ergens op moeten berusten, wil er nog van een keuze sprake kunnen zijn. Of ze ten opzichte van alle genoemde elementen ergens op berusten kàn, is zeer de vraag. Ik moet bekennen, dat ik althans zelf in bepaalde gevallen de grens tussen gedicht en voordracht niet met zekerheid kan trekken. Dit kan voor kennisgeving worden aangenomen, erg bevredigend is het niet. Tijdens mijn exposé van de bestaande opvattingen heb ik niets van mijn voor- of afkeer laten blijken. Deze objectiviteit zal waarschijnlijk een twijfelachtige verdienste schijnen, zo ik niet overga tot het formuleren en verdedigen van mijn eigen mening, voorzover ik die dan heb, en zo ik de opvattingen van anderen niet op hun merites onderzoek.

Het lijkt mij het beste, met de meest extreme opvatting te beginnen. Dit is, zoals ik reeds heb gezegd, die van de jonge Jakobson, - de opvatting namelijk, dat tot de versbouw alleen distinctieve fonologische elementen behoren en dat de gehele rest ‘voordracht’ is. Als deze opvatting juist is, wordt de zaak vrij eenvoudig en zouden we veel kunnen schrappen van wat in de analyses en typeringen van gedichten alzo wordt opgemerkt. Ze *is* echter niet juist en wordt tegenwoordig door niemand meer verdedigd, ook door Jakobson zelf niet. Zoals zo vaak gebeurt, is in de vreugde van de ontdekking de betekenis van een nieuw principe overschat en zijn er later allerlei restricties aangebracht, zodat de aanvankelijke zekerheid een onduidelijk halo van meer of minder grote waarschijnlijkheden heeft

gekregen. Van deze ontwikkeling heeft de Luikse hoogleraar M. Rutten in zijn artikel ‘Dichtkunst en Phonologie’ een voortreffelijk overzicht gegeven.[10] Dat tot de versstructuur ook niet-fonologische elementen behoren, is niet moeilijk in te zien. Ik geef hiervan slechts een enkel voorbeeld. Er zijn verzen met acht, zeven, zes, er zijn er ook met vijf, vier, drie en twee heffingen, zelfs het één-heffingsvers komt voor. Dit aantal nu, waarvan de objectiviteit in talloze gevallen aan geen twijfel onderhevig is en dat bij de beschrijving van het verstype nooit wordt vergeten, is zeker niet zonder betekenis. Zo werkt een jambisch vers met vijf heffingen esthetisch anders dan een jambisch vers met zes heffingen. Maar met dat aantal beginnen we niets, als we ons bezinnen op de structuur van het Nederlands, het Engels of het Duits, of van een andere taal, waarin metrische gedichten worden gemaakt. Het heeft met fonologie of structuralisme niets uit te staan. Ook de zogenaamde ritmische afstand van ongeveer ¾ seconde tussen twee opeenvolgende heffingen (de isochronie), die wel als principe van versbouw wordt beschouwd, is extra-fonologisch, althans niet distinctief.

Belangrijker echter is de vraag, wat nu eigenlijk onder ‘versbouw’ moet worden verstaan. In talloze gevallen kunnen we met zekerheid vaststellen, welk vormprincipe zich in de regelmatige herhaling openbaart. Dit is bijvoorbeeld een jambische alternantie met zes heffingen. Men kan nu dit vormprincipe, dit schema en niet meer dan dat tot de ‘versbouw’ rekenen en, toegevende dat er ook nietdistinctieve elementen in voorkomen, dit en uitsluitend dit tegenover de voordracht stellen. Volgens deze opvatting zijn dan vele gedichten van Vondel, Cats en Hooft formeel volkomen hetzelfde. Het zijn alexandrijnen, en als ze ondanks deze wezenlijke identiteit toch tijdens het lezen, tijdens de voordracht, een verschillende indruk maken, dan komt dit door de voordracht en door niets anders.

Het komt mij voor, dat alleen iemand die zich in de ban van een a-priori bevindt, een dergelijke opvatting zal kunnen huldigen. Aanvaardbaar is ze niet, althans niet voor mij. Twee alexandrijnen kunnen vrij ver van elkaar afwijken, ook door de modificaties van die elementen, waarop hun identiteit als alexandrijn berust. We hebben

dan met variaties op een schema te doen. (En passant merk ik op, dat het isosyllabische vers dergelijke variaties niet kent.)

Hiermee heb ik iets beweerd, maar niet bewezen. Hoe stellen we vast, dat we ons met die varianten niet buiten het gedicht zelf hebben begeven? We stellen dit op precies dezelfde wijze vast, als we het objectieve bestaan van het schema, van de regelmatige alternantie, vaststellen. Welke de objectieve kenmerken van een gedicht ook mogen zijn, het is om te beginnen een uiting in een bepaalde taal. Kennen we die taal niet, dan is er over die formele elementen verder niets redelijks te zeggen. Kennen we die wel, kennen we bijvoorbeeld Nederlands, dan kennen we de accentverhoudingen in meer-lettergrepige woorden, in samenstellingen en afleidingen. Dan kennen we ook - op het niveau van het taalgebruik - de regels voor het zinsaccent, die Overdiep als volgt formuleert: ‘Het zwaarste accent in de zin dragen gewoonlijk substantieven. Substantieven èn zelfstandig gebruikte werkwoorden zijn gewoonlijk zwaarder van klemtoon dan voornaamwoorden, voorzetsels, hulp- en koppelwerkwoorden. Adjectieven en bijwoorden zijn gewoonlijk zwakker dan substantieven, bijwoorden zwakker dan werkwoorden (wanneer de bijwoorden althans geen eigenschappen noemen)’.[11] Dit ziet er in de beschrijving vrij ingewikkeld uit. Toch blijken we allen er nog veel meer en in concreto van te ‘weten’, wanneer we Nederlands spreken of een Nederlands gedicht lezen. Concluderen we in een bepaald geval tot een regelmatige alternantie, dan houden we vèrgaand met de betekenis der woorden en hun grammatische relaties rekening. Dit doen we eveneens, alleen in nog wat grotere mate, als we in concreto schakeringen en afwijkingen vaststellen. Daar dit bekend genoeg is, kan ik volstaan met een enkel voorbeeld.

> *Gedrukte letters laat ik u hier kijken*,
> *maar met mijn warme mond kan ik niet spreken*.

Als ik dit zeg, hoor ik een verschil tussen het eerste en het tweede vers. Zo is in het eerste vers de tweede heffing sterker dan de derde; in het tweede vers is dit juist andersom. Het is mijn overtuiging, dat dergelijke verschillen niet slechts in de voordracht, niet slechts in

mijn voordracht verschijnen. Ze móéten daarin verschijnen, omdat ze tot het gedicht zelf behoren. De vraag, of in het gedicht nog concretere schakeringen van het metrisch schema aanwezig zijn dan de genoemde, zal ik straks bespreken.

Intussen, als tot de versbouw ook niet-distinctieve elementen gerekend kunnen worden en men onder 'versbouw' bovendien niet alleen het abstracte schema, maar ook de bouw van elk concreet vers verstaat, wordt het aantal 'objectieve' elementen wel belangrijk groter. Zo verwondert het ons niet, bij de structuralist De Groot te lezen: 'Opeenvolgende afstanden tussen heffingen binnen éénzelfde regel plegen voor het gevoel gelijk te zijn, onverschillig of die afstand één of meer zwakke lettergrepen overspant.' Dit heeft dan tengevolge, 'dat wanneer tussen twee heffingen één lettergreep ligt, het tempo van uitspraak langzaam, wanneer er meer liggen, het tempo sneller is'.[12] Hier gaat het dus om tempo-wisselingen. Door de formulering moeten we ons niet laten misleiden. De Groot spreekt over het tempo 'van uitspraak'. Hij bedoelt echter niet, dat het element in kwestie door het uitspreken van het geschreven woord daaraan wordt toegevoegd. Hij bedoelt, dat het zo uitgesproken moet worden, omdat het zo ís. Hoe bewijst hij dit nu? Hij doet een beroep op ons 'gevoel' en neemt aan, dat dit ons hier de objectieve eigenschappen van een taaluiting doet kennen, in dit geval dus een isochronie en een daarvan afhankelijke tempowisseling. Hij gaat nog verder en meent, overschakelende van de psychologische op de mathematische tijd, de afstand tussen twee heffingen zelfs vrij exact te kunnen aangeven in gedichten, waarin tussen twee heffingen zich zonder uitzondering twee dalingen bevinden, of waarin binnen één vers een en twee dalingen elkaar afwisselen. Deze afstand bedraagt ongeveer ¾ seconde. Deze afstand van ¾ seconde is volgens zijn mening 'het gemakkelijkst voort te brengen en het aangenaamst waar te nemen, met het hoogste esthetisch effect.'

Deze opvatting zou ik niet in principe willen bestrijden. Ook voor mijn gevoel bestaat die isochronie en het komt mij ook voor, dat deze tot de elementen van de versbouw gerekend kan worden. Wel moet ik erop wijzen, dat het bestaan van die isochronie toch op een andere wijze wordt vastgesteld dan dat van een regelmatige alter-

nantie of van de variaties op het metrisch schema. In de laatste gevallen doen we geen beroep op ons gevoel, maar op onze kennis van de Nederlandse (of van een andere) taal, op de betekenis der woorden en hun grammatische relaties. Maar als we toegeven aan de neiging de afstanden tussen de heffingen even groot te maken en als we ons tempo van uitspraak daarnaar regelen, werkt in ons een esthetisch principe. Er is weinig tegen om aan te nemen, dat dit ook in het gedicht zelf werkt. Alleen dreigt het gevaar, dat nu de grens, eens door de fonologie zo scherp getrokken, vrijwel geheel wordt uitgewist. Als we in één geval een beroep doen op ons esthetisch gevoel, dan is niet goed in te zien, waarom dit ook niet in andere gevallen mogelijk is. En dan kunnen we vele elementen, die aan onze voordracht (of desnoods aan de voordracht van een ander) te onderscheiden zijn, tot het gedicht zelf rekenen, omdat het gedicht op deze wijze voorgedragen het hoogste esthetisch effect sorteert, of omdat er iets in het gedicht is dat ons tot het realiseren van die elementen dwingt.

Daarbij komt, dat tot het auditief aspect aantoonbaar méér behoort dan de versbouw, ook al beperken we deze niet tot distinctieve elementen en verstaan we er niet slechts het vormprincipe onder, dat zich in de regelmatige herhaling openbaart. Gedichten bestaan niet alleen uit verzen, maar ook uit zinnen en zonder de laatste te kennen zouden we van de eerste vrijwel niets weten. Deze zinnen worden gekenmerkt door een of andere intonatie: de intonatie van de bewering, de vraag, de roep. Zonder zo'n intonatie is een grammatisch en semantisch geheel van woorden niet concreet verstaanbaar en dus onbestaanbaar. Het is volstrekt onaannemelijk, dat een gedicht slechts ‘propositio's’ en geen zinnen zou bevatten.[13] In vele teksten staan punten, vraagtekens, uitroeptekens. Deze worden wel lees- of voordrachttekens genoemd. Toch symboliseren ze iets, dat méér is dan voordracht alleen.[14]

Moeilijker is de kwestie van de pauze. Objectief gegeven zijn het einde van de zinnen en in de meeste zinnen min of meer diepe syntactische grenzen, grenzen dus tussen woordgroepen. Nu neem ik aan, dat de dichter met een punt, een vraagteken of een uitroepteken niet alleen het einde van een zinsintonatie, maar ook een

pauze bedoelt. Dat hij hiermee zijn boekje te buiten zou gaan en dat dus het gedicht zelf niets anders zou zijn dan een volkomen ononderbroken klankenstroom, kan ik niet geloven. Structuralisten zeggen trouwens zelf, dat pauzes voor en achter de zin tot de kenmerken van de zin behoren.[15] Het is een feit, dat rusten binnen één vers in zoverre niet aan de versbouw meedoen, als tijdens de rusten om zo te zeggen niet wordt 'doorgeteld'. Men kan in de door mij reeds eerder geciteerde verzen van Dèr Mouw:

't Wordt nacht. - Iets ver in 't rijzend donker gromt. -

zo lang pauzeren als men wil, deze pauze neemt niet de plaats van een jambe in. Toch zijn ook hierop wel uitzonderingen. Dezelfde Dèr Mouw schrijft in 'Jehova's Uitvaart'[16]:

En boven 't kraken van een wereld kwam
Een woord, dat 't dond'ren van de stormram scheen
Tot stilte te verplett'ren, en de vlam
Van knett'rend Zion sloeg tot nacht in één:
Jehova! ---------- En op ijle snee
Van oogenblik schommelden Ja en Neen.

Het is me hier te doen om het vijfde vers: 'Jehova! En op ijle snee ...' Terwijl elk vers van het gedicht vijf heffingen telt, heeft dit vers er maar vier. Nu heeft de dichter achter 'Jehova' niet alleen een uitroepteken, maar ook een uitzonderlijk lange gedachtestreep geplaatst. Hij geeft daarmee aan, dat de pauze in de metriek van het vers deelt, dat deze op zijn minst de duur van twee lettergrepen moet hebben. Dit moge dan een uitzondering zijn, het bewijst toch ook, dat men niet eenvoudig elke pauze en dat men zelfs niet de duur van elke pauze naar het gebied van de voordracht kan verbannen. Ook als de pauze niets met versbouw te maken heeft, heeft de dichter, dunkt mij, het recht van de relatieve duur der pauze gebruik te maken, als hij deze nodig heeft om de spanning te versterken. Daar hij zijn gedicht schriftelijk moet fixeren, kan hij niet anders dan deze duur met een typografisch teken aanduiden. Toe-

gegeven moet worden, dat dit een uiterlijk middel is. Maar bij een volledig geslaagde expressie is de situatie ook eigenlijk heel anders. Dan is er geen sprake van een versterken van de spanning door middel van een langere pauze. Dan is de spanning, dan is de magie der woorden zo groot, dat ze vanzelf tot een lange pauze dwingt. Dan is de gedachtestreep het adequate teken voor iets dat uit de woorden kan worden afgeleid. Dat ook in dit geval de relatieve duur slechts tot de voordracht zou behoren en niet in het gedicht zelf aanwezig zou zijn, betwijfel ik.

Laten we nog een ander element beschouwen. Ik heb nog nooit gehoord, dat iemand de bekende ode van Jan Prins op Rotterdam fluisterend eindigde met ‘Dàt is Rotterdam’, of dat iemand aan het slot van Verlaine's ‘La lune blanche’ luidkeels uitriep: ‘C'est l'heure exquise’.[17] Ik heb dit nooit gehoord en kan me niet voorstellen, dat ik het ooit zal horen. We worden hier tot roepen resp. tot fluisteren gedwongen, meer misschien nog dan we in andere gevallen tot isochronie en tempo-wisselingen gedwongen worden. Er is natuurlijk een belangrijk verschil. Men kan zeggen: de dichter maakt gebruik van de (neiging tot) isochronie, zoals hij gebruik maakt van de woord- en zinsaccenten. Men kan niet zeggen: de dichter maakt van de luidheid van stem gebruik. Toch kan ik niet tot de overtuiging komen, dat een gedicht niet werkelijk maar slechts bij wijze van spreken een forse of een fluisterende toon heeft, en dat Aler, die zozeer op het wetenschappelijke karakter van de stilistiek de nadruk legt,[18] per se op de verkeerde weg is, als hij naar aanleiding van een vers opmerkt dat ‘bei aller Stärke der Akzente *Lautheit* fehlt. Kein *Fortissimo* entsteht’.[19] Ik blijf hier aarzelen. Wie zich beperkt tot de taalelementen en de daarop gebaseerde versbouw, wie zegt dat de dichter elementen gebruikt of schematiseert, vat het dichten toch wel als een uiterlijk bedrijf op. Hij abstraheert van diepere semantische en affectieve lagen. Voor hem is het niet meer relevant, dat het ene formele gedicht klinkklank of jammerlijk gepraat, het andere echter geslaagde expressie en een kunstwerk is. Wie daarentegen met die diepere lagen wèl rekening houdt, heeft de neiging ongeveer alles tot het gedicht zelf te rekenen en wordt vaak gedwongen één der voordrachtswijzen tot de juiste te verklaren.

Er zijn echter gevallen, waarin ik niet aarzel. Een ervan wil ik nog bespreken. Het geeft mij de gelegenheid de kwestie nog op een enigszins andere wijze te stellen.

Elke gesproken taaluiting is volkomen concreet. Ze bevat alle genoemde elementen in volkomen concretie. Als ik zeg ‘Gedrukte letters’ (laat ik u hier kijken), dan heeft ‘ge-’ minder accent dan ‘-druk-’ en ‘te’ minder accent dan ‘let-’. Maar niet alleen dat; ‘let-’ heeft meer accent dan ‘-druk-’ en ‘-ters’ heeft meer accent dan ‘-te’. Maar niet alleen dat. Het is geen kwestie van een niet nader bepaald meer en minder, het is een kwestie van exact zoveel meer en exact zoveel minder. Op een schaal van 1 op 10 zijn de accentverhoudingen tussen deze vijflettergrepen als 2:8:1:10:3. Nu kan men als volgt redeneren. Een gedicht op zichzelf, ook al is het dan noodgedwongen slechts schriftelijk gegeven, is een concrete taaluiting en daarom moeten zijn accentverhoudingen dezelfde graad van concretie bezitten als die van elke andere taaluiting. Beluisteren we verschillende voordrachten, dan bemerken we echter, dat ze in het bedoelde opzicht van elkaar verschillen. In de ene vinden we als accentwaarden der vijf lettergrepen: 2, 8, 1, 10, 3, in de andere: 2, 7, 2, 9, 3, in een derde: 1, 8, 2, 10, 2, enz., enz. Dit zijn alle slechts subjectieve interpretaties, niet in overeenstemming met het objectieve, het wezenlijke ritme van het gedicht zelf. Dit laatste vinden we door van een voldoende aantal voordrachten het gemiddelde te berekenen.

Voor wie zo redeneert is niet zozeer de regelmatige alternantie met min of meer vage modificaties, maar is een dergelijke fijn en precies genuanceerde realiteit het essentiële, datgene waarvan de poëtische werking, de subtiele ritmische ontroering afhangt.

Hiertegenover houd ik staande, dat dit subtiliteiten zijn in de ongunstige betekenis van het woord, en dat analyse en reflectie hier in het irrelevante zijn terechtgekomen. Inderdaad is het mogelijk aan elke lettergreep van een gesproken taaluiting en dus ook van een voorgedragen gedicht een cijfer toe te kennen ter aanduiding van de concrete nadruk. Het is echter slechts mogelijk, als we dat element geheel isoleren, onze aandacht er zozeer op richten, dat het ophoudt een moment van een geheel te zijn en dat we zelf ophouden naar een

taaluiting te luisteren en deel te hebben aan de formeel-semantische eenheid, welke een gedicht is. Op zoek naar de realiteit en de concretie van het gedicht, wandelen we ergens het gedicht uit, omdat diens realiteit en concretie een andere is dan die van zijn geïsoleerd beschouwde elementen.

Daarbij komt nog iets, - en dit stelt me in staat aan te knopen bij het begin en de cirkel te sluiten. Als inderdaad die exacte accentverhoudingen in het gedicht zelf aanwezig waren en als inderdaad zonder deze het poëtisch-essentiële niet kon bestaan, dan zouden de dichters dit toch in de eerste plaats hebben moeten merken en dan was hun de, in dit opzicht volledige, gebrekkigheid van het schrift wel sinds lang opgevallen. Vroman had dan, een eeuwenoude traditie volgend, cijfertjes boven de lettergrepen geplaatst ter aanduiding van de nadruk en eventueel ook van de duur.

Als nu het essentiële niet in de exactheid der accentverhoudingen ligt, dan ligt het in iets anders. Maar wat het ook zij, het kan door de schriftelijke fixatie niet verloren gaan. Goethe, Liszt en Vroman zouden anders niet een enkele maal geklaagd, zij zouden in het geheel niet geschreven hebben. Geen enkel gedicht, geen enkele compositie zou ons schriftelijk overgeleverd zijn.

Neen, als het schrift en de druk niet bestonden, ‘il faudrait les inventer’. Want wat zegt Gezelle in zijn gedicht ‘'t Laatste’ met de ondertitel ‘Aan den onbekenden lezer’?

Hoe zoet is 't om te peinzen dat,
terwijl ik rust misschien,
een ander, *ver van hier*, *mij on-*
bekend en nooit gezien,
u lezen kan, *mijn dichten* ...

Hoe zoet is 't om dit te peinzen, - ook voor ons, die over tijd en ruimte heen, zij het dan in sommige opzichten onvolledig en zij het dan soms zonder te weten òf het onvolledig is, aan poëzie kunnen deelhebben. Kunnen deelhebben, ondanks de feilen van het secundaire tekenstelsel, - en misschien ook ondanks ons zo noodzakelijk, maar soms zo wanhopig denken.

Eindnoten:

* *voor het eerst verschenen in Levende Talen, No. 163* (*1952*), *blz. 7-23*

1 J. Overmans, *Die Wirrnis unserer Literaturwissenschaft*. Stimmen der Zeit, CXXII, 6, 1932.

2 R. Jakobson, *Ueber den Versbau der Servo-kroatischen Volksepen*. Proceedings International Congress of Phonetic Sciences, Amsterdam, 1932 (1933), blz. 44-53. Vgl. A.W. de Groot, *Algemene Versleer*, blz. 67.

3 W. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien* (Heidelberg, 1912).

4 Johan Andreas Dèr Mouw (Adwaita), *Verzamelde Werken*, I (Amsterdam, 1947), blz. 211.

5 A.W. de Groot, o.c., blz. 59.

6 F. Saran, *Deutsche Verslehre* (München, 1907); dez., *Deutsche Verskunst* (München, 1934). Vgl. J. Elema, *Poëtica* (Den Haag, 1949), blz. 65 vv.

7 G. Stuiveling, *Versbouw en Ritme in de tijd van '80* (Groningen-Den Haag-Batavia, 1934), blz. 14.

8 W.D. Whitney, *Language and the study of language* (New York, 1875), blz. 32; R. Leonhard, *Das Wort* (Berlin, 1931), blz. 7.

9 Vgl. J. Aler, *Im Spiegel der Form* (Amsterdam, 1947), blz. 65; W. Wundt, *Völkerpsychologie*, I, *Die Sprache* (Leipzig, 1900), blz. 322 vv.

10 M. Rutten, *Dichtkunst en Phonologie*. Revue Belge de Philologie et d'Histoire, XXVIII, (1950), 3-4, blz. 871-920.

11 G.S. Overdiep, *Stilistische Grammatica van het moderne Nederlandsch*^{2} (Zwolle, 1949), blz. 551.
12 A.W. de Groot, o.c., blz. 16 v.
13 Vgl. voor de hier gebruikte termen: S. Karcevski, *Phrase et proposition*, in Mélanges de linguistique et de philologie offerts à Jacq. van Ginneken (Paris, 1937), blz. 59-66; A. Reichling, *Over het personale aspect in het taalgebruik*, in Bundel opstellen van oudleerlingen aangeboden aan Prof. Dr. C.G.N. de Vooys (Groningen-Batavia, 1940), blz. 308.
14 Soms doelen de zg. leestekens niet op iets formeels, maar onmiddellijk op iets inhoudelijks. In vele gevallen duidt een vraagteken geen andere intonatie aan dan de punt aanduidt. Bij een volledige behandeling van de kwestie zouden deze (en nog andere) feiten moeten worden betrokken.
15 A.W. de Groot, *Inleiding tot de algemene taalwetenschap, tevens inleiding tot de grammatica van het hedendaagse Nederlands* (Groningen, 1962), blz. 54: 'Er is echter alle reden aan te nemen dat sommige kenmerken van de zinsgestalte in alle talen dezelfde zijn. Daartoe behoren de continuïteit van geluid gedurende de gehele zin, en een pauze vóór en na de zin.'
16 Dèr Mouw, o.c., blz. 25.
17 Vgl. de toonzetting van Gabriel Fauré - *La bonne chanson*, op. 61 - in de vertolking van Gérard Souzay en Dalton Baldwin. Of de componist hier zelf met *p* of *pp* een aanwijzing heeft gegeven, heb ik niet gecontroleerd.
18 J. Aler, o.c., blz. 33: 'Stilistik als Wissenschaft indessen strebt nach "Exaktheit".'
19 J. Aler, o.c., blz. 57.

Tellen en dichten*

De macht van het irrelevante is op elk gebied des levens beangstigend groot. Carry van Bruggen heeft daar in haar ‘Hedendaagsch Fetischisme’ een boekje over open gedaan. Wie tot de jaren des onderscheids van het wezenlijke en het onbelangrijke is gekomen, heeft op dit gebied de voorlichting van een ander niet nodig; elke dag kan hij zich over de macht van het irrelevante ergeren of kan hij daaraan zijn geest in stoïsche gelatenheid oefenen. Hij zal zich niet verwonderen, als men hem vertelt, dat ook de uitvinding van de grammofoon het hare tot de woekering van de genoemde macht heeft bijgedragen.

Op een grammofoonplaat is de tijd, de dimensie der muziek, tot ruimte geworden. Zo'n schijf is een voorwerp als een ander; hij neemt ruimte in en er kunnen ruimtelijke metingen aan worden verricht. En nu is bij een der vele opnamen van het vioolconcert van Mendelssohn een gedrukte verklarende analyse van het stuk in kwestie gevoegd, waarin we de ontstellende opmerking kunnen lezen: ‘The soloist enters one inch from the beginning’.

Maar er is nog meer. Men heeft Fritz Kreisler wel verweten, dat hij bij het componeren van zijn kleine stukken voor viool, al dan niet met begeleiding van piano, rekening hield met hetgeen op één zijde van een grammofoonplaat (in zijn dagen uitsluitend een 78 toeren-plaat) kon staan. Een feit is het, dat deze muziekjes een duur van vier minuten nauwelijks overschrijden. Als dit verwijt meer is dan laster, heeft de componist zich hier gebonden aan een norm of een begrenzing, die voor de muzikale uiting als zodanig volkomen irrelevant is. Ergernis behoeft dit overigens niet te wekken. Het is

immers niet te bewijzen, dat de op commerciële overwegingen berustende onderwerping aan een tijdsduur, die door de grootte van een schijf wordt bepaald, de esthetische waarde van de compositie heeft aangetast. Misschien is zelfs die vier-minutengrens wel bevorderlijk geweest voor de pregnantie van het kunstwerk.

Bach en Beethoven hebben de uitvinding van Edison niet gekend. Aan welke normen zij zich ook gehouden mogen hebben, zij hebben gecomponeerd ‘ohne Rücksichtnahme auf die Dauer der Schallplatte’, om met Carl Flesch te spreken.[1] Dit komt (of kwam, vóór de uitvinding van de langspeelplaat) de discofiel op een merkwaardige wijze ten goede. Meermalen neemt een symfonie of een concert niet een even aantal plaatzijden in beslag, zodat er nog een zijde overblijft voor een ‘toegift’. Dit is bijvoorbeeld het geval met het vioolconcert van Beethoven. Hiervan is, naar ik meen reeds een dertig jaar geleden, een opname verschenen in de interpretatie van Kreisler. Het past met zijn drie delen op vijf en een halve plaat. De resterende zijde is gewijd aan - en gewijd door - het Adagio uit de eerste sonate voor viool-solo van Johann Sebastian Bach. Dit Adagio behoort tot de verhevenste scheppingen, waartoe de mens in de loop der eeuwen in staat is geweest. Het doet de herinneringen aan het vioolconcert van Beethoven - toch een hoogtepunt in de viool-literatuur - verbleken en intensiveert nog de schoonheid in het spel van de beroemde solist.

Neemt men de Peters-editie van het stuk vóór zich, dan blijkt het notenbeeld niets bijzonders te vertonen. Gedrukt ziet de compositie er niet anders uit dan bijvoorbeeld de Cavatine van Raff of de Serenade van Drla: een vioolsleutel, vijf horizontale lijnen, een teken voor de chromatisch verlaagde toon, een teken voor de maat (vierkwartsmaat), en voorts noten en, op bepaalde plaatsen, maatstrepen. Maar voor wie zich rekenschap geeft van de betekenis der typografische elementen in verband met hetgeen hij tijdens de uitvoering van het stuk heeft gehoord, wordt de aanwezigheid van die maatstrepen in hoge mate bevreemdend. Het is waar, in gedrukte muziek ontbreken ze zelden; een uitzondering vormen enkele moderne composities voor een solo-instrument, zoals de ‘Fünf Stücke (in Form einer Suite) für Violine allein’ van Arthur Schnabel. Tal-

loze malen wekt hun aanwezigheid geen verwondering. In het genoemde Adagio van Bach (en soortgelijke composities) is dit echter anders.

De eerste maat bestaat uit 19 tonen, resp. van 18, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 1, 1, 8, 10, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 1, 1, d.i. samen 64 temporele eenheden. In de tweede maat worden deze 64 eenheden gevormd door 19 tonen en een pauze, resp. met de waarde: 4, 10, 1, 1, 2, 2, 6, 1, 1, 4, 4, 4, 2 (pauze), 2, 1, 1, 1, 1, 8, 8. In de derde maat heeft de verdeling over 26 tonen plaats, waarvan aan twee slechts de waarde van een halve eenheid wordt toegekend. In de vierde maat... Maar ik heb geen zin met dit moeizame tellen door te gaan, en de lezer heeft van dit aritmetische gedoe al eerder genoeg gekregen. Het is wel voldoende gebleken, dat zo'n maat ingewikkeld in elkaar zit en dat het getal telkens op een andere wijze wordt bereikt. Daarbij komt, dat de verticale strepen meestal niets te maken hebben met het begin of het einde van een melodische eenheid en dat ze dus de melodische eenheden willekeurig in twee stukken verdelen.

Wat nu de vertolker betreft: hij zal eerst het Adagio al tellende instuderen, maar hij zal - terwille van het Adagio en terwille van zijn interpretatie - zijn geest toch spoedig van al die op 64 uitkomende rekensommetjes moeten bevrijden. Flesch zegt: ‘De maatstrepen vormen de grootste hindernis voor het bereiken van een juiste voordracht. Het kind moet de functie van de maatstrepen leren, de kunstenaar moet deze overwinnen’.[2]

En hoe is het met de hoorder? - Deze heeft niets te leren en niets af te leren. Hij bemerkt niets van de grenzen, die op het muziekblad zo duidelijk zijn getrokken; en de momenten, waarop het begin van een maat ergens midden in een melodische eenheid valt, zal hij niet als een soort muzikaal enjambement beleven. Wanneer hij zich bezint op zijn bewustzijnsinhouden, zoals die waren toen hij naar het Adagio luisterde en aan de schoonheid daarvan deelhad, en daarna een blik op de gedrukte noten werpt, zal hij die verticale strepen minstens even vreemd vinden als de inch, die, blijkens de toelichting bij het vioolconcert van Mendelssohn, de entree van de solist van het begin der compositie scheidt.

Dat in Bachs Adagio iets bijzonders aan de hand is, is ook anderen

opgevallen. A. Heusler spreekt hier van een ‘niet-metrisch ritme’, hetgeen dus betekent, dat in de beleving van de luisteraar - anders dan bij walsen en marsen bijvoorbeeld - geen metrum, geen indeling in maten aanwezig is. Maar in de druk is die er wèl. En dat is niet toevallig. De interpreet moge het vergeten, de hoorder moge het nooit geweten hebben en nooit bemerken: Bach zelf heeft in zijn manuscript op vaste plaatsen verticale lijnen getrokken. Hij heeft misschien tijdens het scheppen, maar zeker tijdens het schriftelijk vastleggen van dit ontzaglijke stuk muziek, met absolute nauwkeurigheid tijdseenheden over de tonen van zijn melodieën verdeeld. Hij heeft 23 maal op een ingewikkelde wijze tot 64 zitten tellen, - en wel zo, dat het begin van het laatste g mineur-akkoord precies kon samenvallen met het begin van de laatste (de 24e) maat. Hij heeft zich zonder enige twijfel aan 24 maal 64 gehouden, zoals Kreisler zich misschien heeft gehouden aan het aantal minuten en seconden, dat maximaal op een plaatzijde in ruimte kan worden omgezet.

Dat ook in de poëzie geteld wordt, is bekend genoeg. De 6 voeten der Homerische verzen, de 13 regels van Maerlants strofen, de 3 maal 33 plus 1 = 100 canto's van Dante's ‘Commedia’, de sonnetten, de refereinen, de rondelen: zij bewijzen alle, dat rekenkunde en dichtkunst iets met elkaar te maken kunnen hebben, dat zich in de een of andere bewustzijnslaag het proces van het tellen heeft voltrokken. In vele gevallen is het getal, d.w.z. telkens een bepaald getal, vrij apert gegeven, - hetzij reeds onmiddellijk tijdens het luisteren naar de voordracht van het gedicht, hetzij eerst tijdens het lezen, wanneer men tenminste zijn aandacht speciaal op dat ene element concentreert.[3] Er zijn echter ook gedichten, waarin het getal een om zo te zeggen cryptisch karakter draagt, zodat slechts een redenering, een vèrgaand analyserend onderzoek het vanuit zijn verborgenheid aan het licht kan brengen. Zo zou men, in de terminologie der rederijkers, de sonnetten van Henriëtte Roland Holstvan der Schalk ‘van veertien regulen, een incarnatie’ kunnen noemen. Er is hier een getal, er is hier een vormprincipe geïncarneerd, dat naar ik meen alle hoorders zal ontgaan wanneer de sonnetten worden voorgedragen, en waarvan slechts enkele lezers, ja slechts

enkele beoefenaars van de versleer, de aanwezigheid zullen constateren. Variaties op dat vormprincipe hebben al heel weinig kans, opgemerkt en esthetisch gewaardeerd te worden.

Als voorbeeld kies ik uit haar ‘Sonnetten en Verzen in Terzinen geschreven’ het sonnet, dat tot titel heeft: ‘Over schijnbaar en werkelijk weten’.

Bename' en ordenen geeft menschen vrede.
Zij noemen 't ‘weten’ en hun onrust paait
zich, hun hart dat geen grond kon vinden draait
zich toe naar vastheid van uiterlijkheden.
En woorden tot een stelsel saâmgenaaid
werpen ze om der wereld gewil'ge leden,
denken te dooven door haar te bekleeden
wind van mysterie die van uit haar waait.

Stelsels, benamingen van mensche', onmachtig
alle, te dringe' in 't wijzenlooze wezen
zijn ze en mijn hart is eindlijk des gewis.
Eve', - als een zon momentaan opgerezen, -
eve' een voelen met alle dinge' eendrachtig,
dat's 't waarste weten wat voor menschen is.

Dit gedicht, zeker niet een der minst geslaagde uit de bundel, is als esthetische schepping niet vergelijkbaar met het Adagio van Bach. Maar toch: wie hier lettergrepen gaat tellen, zal eerst in zichzelf een weerzin moeten overwinnen en zal misschien even moeten denken aan de ongeveer debiele rekenvirtuoos Jediah Buxton, die, nadat hij een voorstelling van Shakespeare's ‘Richard III’ had bijgewoond, niets anders wist te vertellen dan dat de dansers 5205 passen hadden gemaakt en de spelers 12445 woorden hadden gesproken.[4] Maar, zal men waarschijnlijk vragen, waarom zou iemand eigenlijk gaan tellen? - Hierop luidt het antwoord: omdat hij wil weten, welk verstype de dichteres hanteert; benamen en ordenen geeft mensen nu eenmaal vrede. En in de tweede plaats, omdat de dichteres zelf hem daartoe dwingt. Er zijn bepaalde elementen, die

hem dwingen tot de overtuiging, dat zij zelf geteld moet hebben. Dat zijn de schrijfwijzen ‘Bename, mensche', dringe', eve' (twee maal), dinge’.

Dergelijke schrijfwijzen zijn ook anderen opgevallen. Zo zegt J.P. van Praag: ‘Het rhythme heerst bij Roland Holst ook over de woordvorm. “Vooral Verwey ging H. van der Schalk voor in het uitwerpen van onbetoonde syllaben.” Veelvuldig wordt een toonloze lettergreep - al of niet met uitstoting van n - met de volgende klinker samengesmolten, wat aan deze verzen in tegenstelling bijv. met die van Gorter, iets vervloeiends geeft. Zo bijv. *die niets meer hadde' om 't opdringe' af te weren*... Ook “bove' allen verkoren”, zelfs voor consonant: “maakt' mij”, en met uitsluiting van i: “dat's 't waarste weten”. Vooral in *Sonnetten en Verzen in Terzinen* komen deze samensmeltingen onophoudelijk voor, maar men ziet ze ook later voortdurend’.[5]

Wat hier wordt opgemerkt, over de uitstoting van de n, is juist. De dichteres kan in de genoemde gevallen geen last van de n hebben gehad. Deze blijft na de toonloze e ook voor een klinker op andere plaatsen eenvoudig staan; vgl. vs. 2 van het geciteerde gedicht (‘weten en’). Wat zou het trouwens voor zin hebben, door de uitstoting een aantal hiaten, dus in klankesthetisch opzicht problematische elementen, te doen ontstaan, die er niet zouden zijn, indien aan de woordvormen niets werd veranderd? De apostrofe op de plaats van de n staat in dit sonnet en in alle andere sonnetten nooit voor een consonant, maar altijd voor een vocaal, zodat elisie kan plaats hebben. Een schrijfwijze als ‘mensche'’ is een compromis tussen twee bedoelingen, die de dichteres tegelijkertijd wil aangeven. Zij bedoelt het woord ‘mensen’ en niet het woord ‘mens’; maar zij bedoelt tevens de ene lettergreep ‘mens’ en niet de twee lettergrepen ‘mensen’. Niet alleen de weggelaten n, maar ook de niet weggelaten e moet worden uitgestoten, zodat een gehele lettergreep verdwijnt. Wie hieraan nog mocht twijfelen, zal wel overtuigd raken door de schrijfwijze ‘bejegene'’, die we aantreffen aan het eind van het elfde vers van het sonnet ‘Over de grenzen van mijn wezen’. Dit woord moet rijmen op ‘tegen’ (vs. 13); het volgende vers begint weer met een klinker (‘en’).

Van die apostrofe kunnen we dus met meester Pennewip zeggen: ‘Wat de gedaante aangaat zoude men het eene komma kunnen noemen, doch ten gevolge der eenigszins verheven plaats waarop de zeer kundige schrijver dat teeken zettede, ontvangt hetzelve de kracht of de beteckenis of de strekking’ ... van een gedenknaaldje op het graf van een lettergreep.[6] Dit is nu wel duidelijk. Maar daarmee zijn we van de kwestie nog niet af. Want de vraag moet nog beantwoord worden: waarom moeten lettergrepen worden uitgeroeid, en wel: juist deze bepaalde lettergrepen op deze bepaalde plaatsen?

Van Praag zegt: ‘Het rhythme heerst bij Roland Holst ook over de woordvorm’. Het rhythme is dus de schuld van alle geprocrusteerde woordvormen, niet alleen van de verkortingen, maar ook van de verlengingen, zoals ‘goudenen, altijd-doore (adverbium), verberregt, arremer’.[7] Hij verzuimet echter zijn stelling ook maar voor één van de vele in aanmerking komende gevallen te bewijzen, zodat we ook over de concrete ritmische beweging van elk vers afzonderlijk, waarin een veranderde woordvorm optreedt, niets te horen krijgen. Ik voor mij geloof niet aan de mogelijkheid van een bewijs. En wel o.a. om de volgende reden. Gesteld dat het ritme ons de noodzakelijkheid van schrijfwijzen als ‘mensche'' - dus de noodzakelijkheid van het weglaten van een toonloze lettergreep op een bepaalde plaats van een bepaald vers - doet inzien. Dan moet hetzelfde ritme ons zekerheid verschaffen omtrent de vraag, of we moeten elideren in gevallen, waarin op een toonloze e aan het woordeinde een vocaal volgt, zonder dat uitstoting van een lettergreep heeft plaats gehad en zonder dat een apostrofe of een ander typografisch teken ons bij onze interpretatie te hulp komt. Nu zegt echter Stuiveling, die het vers van Henriëtte Roland Holst aan een uitvoerige analyse heeft onderworpen en daarin vele vierheffingsverzen heeft aangetroffen: ‘Ook bij vierheffingsverzen is er geen reden om strikt aan tien syllaben vast te houden. Maar het constatéren van negen of elf syllaben is bijna steeds aan de vrije beslissing van de lezer overgelaten’.[8] Er is dus blijkbaar in de verzen zelf niets aanwezig, dat tot een bepaalde opvatting dwingt. Een beroep op het ritme wordt hier niet gedaan. Wat is dan de waarde van dat beroep in de andere gevallen?

Maar laten we de zaak van een andere kant bekijken en van een concreet voorbeeld uitgaan, nl. van vs. 9, vlgg. We lezen nu eerst ‘Stelsels, benamingen van menschen-onmachtig alle’ enz., en daarna ‘Stelsels, benamingen van mensch-onmachtig alle’ enz. We hebben dan een samensmelting tot stand gebracht over een diepe syntactische grens, over een pauze en over een kloof tussen twee verschillende zinsmelodieën heen. Wie durft er een eed op te doen, dat het ritme er nu mooier of expressiever op geworden is, meer in overeenstemming met de betekenis der woorden, met het ritme van het vers of van het gehele sonnet, of met ‘het’ ritme van Henriëtte Roland Holst zelf?

Neen, het ritme heeft aan die ‘komma's-op-een-enigszins-verheven-plaats’ geen schuld. De dichteres werkt lettergrepen weg, omdat zij zich slechts op deze wijze kan houden aan het door haar gekozen vorm-principe. Zij schrijft een syllabair, een lettergreeptellend vers: in dit sonnet (en in vele andere sonnetten) 10 lettergrepen in verzen met mannelijk, en 11 in verzen met vrouwelijk rijm. Nu wordt het eerst verklaarbaar, waarom juist die bepaalde woorden en geen andere voor een verandering in aanmerking komen. In de eerste regel eindigen, wanneer we van het rijmwoord ‘vrede’ afzien, drie woorden op een toonloze lettergreep. Laat men de woorden zoals ze zijn, dan telt dit vers twaalf syllaben. Eén moet er dus verdwijnen. Na ‘ordenen’ en ‘menschen’ volgt een consonant, zodat elisie niet kan plaats hebben; ‘benamen’ moet zich dus opofferen. In vs. 2 is een verandering van ‘weten’ niet noodzakelijk, omdat het onzijdige lidwoord in zijn enclitische vorm een afwijking van het vormprincipe op eenvoudige wijze voorkomt; soms, wanneer het namelijk in het syllabaire schema past, schrijft de dichteres ‘het’, zoals bijvoorbeeld blijkt uit: ‘Schemering is het doodgaand en vertrekkend / begeven van dingen ...’ (Over het lijden dat ongewisheid is, vs. 1). Zo is het ook duidelijk, waarom er ‘mensche’’ en niet ‘benaminge’’?, ‘eve’’ en ‘dinge’’ en niet ‘voele’’ staat. Enzovoort. En dit geldt niet alleen voor het geciteerde sonnet; dit geldt voor alle sonnetten in de bundel, waarin eenmaal of meermalen apocope van ‘-en’ voorkomt.

Maar als dat waar is, wordt niets meer aan de vrije beslissing van

de lezer overgelaten. Van een onbewust geüsurpeerde vrijheid kan slechts hij genieten, die het verstype niet heeft onderkend en ten onrechte meent met een primair metrisch vers of met een primair heffingsvers te doen te hebben. Indien de dichteres elisie verlangt op plaatsen waar de schriftelijk gegeven hiaat door weglating van de n is ontstaan, mag men veilig aannemen, dat zij over het algemeen ook elisie verlangt, als de toonloze e, zonder dat in het schrift iets aan de woordvorm veranderd is, door een vocaal wordt gevolgd. Dus in vs. 6: 'ze⁀om' en in vs. 11: 'ze⁀en';[9] hierdoor krijgen deze verzen dan de 11, resp. de 10 syllaben, die ze blijkens de niet voor meer dan één uitlegging vatbare verzen van hetzelfde gedicht, dus blijkens het schema, moeten hebben. Op dezelfde wijze moeten vrijwel alle soortgelijke gevallen beoordeeld worden, die we in de andere sonnetten aantreffen. Over de enkele uitzonderingen (hiaat, geen elisie) spreek ik straks.

Stuiveling zegt: 'Ik heb het hiaat niet onderzocht, maar mijn indruk is, dat bij Gorter vaker hiaat dan samensmelting voorkomt, bij Henriëtte Roland Holst vaker samensmelting dan hiaat'.[10] Dezeindruk is, althans wat de dichteres betreft, juist. Maar als die verhouding tussen de bedoelde elementen inderdaad in haar gedichten 'voorkomt' en die elementen dus tot die gedichten behoren, is niets meer aan de vrije beslissing van de lezer overgelaten. Een onderzoek, dat die vrije beslissing tot uitgangspunt heeft, kan onmogelijk tot de kennis van objectieve kenmerken voeren. Men moet bij zijn onderzoek uitgaan van het vaste aantal lettergrepen. Een beroep op de lezer, op de klank of op het ritme leidt tot niets dan willekeur.

De stelling, dat aan alle sonnetten uit de eerste bundel van Henriëtte Roland Holst - en aan talloze van haar andere gedichten - primair een syllabair verstype ten grondslag ligt, vereist nog enige toelichting. Stuiveling spreekt van een 'bi-metrisch' vers. In een en hetzelfde gedicht vindt men èn alternerende verzen (eventueel met variaties) èn niet scandeerbare verzen met vier heffingen. Dit is niet voor discussie vatbaar. Maar gesteld dat we hier met *primaire* vormprincipes te doen hebben, dan wijken beide soorten in een bepaald opzicht af van hetgeen we zouden verwachten. Het eerste verstype heeft bij haar een kenmerk, dat het niet behoeft te hebben. En het

tweede heeft bij haar een kenmerk, dat in conflict komt met het karakter van het heffingsvers. Dit zal ik nu eerst toelichten.[11]

Een regelmatig alternerend vers heeft een bepaald aantal lettergrepen. Een jambisch vers met vijf heffingen heeft er 10 of 11. Dit vaste aantal is een secundair kenmerk, noodzakelijk gevolg van de jambische regelmaat en van het vaste aantal heffingen. Nu kan aan een gedicht dit verstype ten grondslag liggen, zonder dat *alle* verzen daarvan op dezelfde wijze gescandeerd kunnen worden. De afwijkingen worden als variaties op een schema begrepen en gewaardeerd. Een der verzen kan bijvoorbeeld met een trochee beginnen (dit komt veel voor), of er staan, zonder dat die metrische omzetting plaats heeft, ergens tussen twee heffingen twee dalingen in plaats van één. In het laatste geval heeft dat ene vers in vergelijking met de andere een lettergreep méér. En nu is het merkwaardige, dat de bedoelde variatie, die we o.a. wèl bij Kloos en Boutens aantreffen, bij ‘de meest tuchtlooze onder onze belangrijke dichters’ (zoals Van Eyck onze dichteres heeft genoemd) niet voorkomt. Daar echter deze afwijking op het jambische schema bij andere dichters vrij zeldzaam is, is dit argument niet bijzonder sterk. Veel overtuigender is de vorm, waarin het zogenaamde vierheffingsvers in de ‘Sonnetten en Verzen in Terzinen’ verschijnt.

Een heffingsvers wordt gekenmerkt door een vast aantal heffingen en een willekeurig aantal dalingen. Het gevolg is, dat een gedicht in heffingsverzen uit verzen van ongelijke lengte bestaat. Eén blik op onze middelnederlandse epische gedichten is voldoende om ons te doen inzien, dat de verschillen in lengte zeer groot kunnen zijn en dat de wisseling in aantal lettergrepen volkomen onregelmatig is. Om een enkel voorbeeld te geven: in de eerste tien verzen van ‘Karel ende Elegast’ vinden we achtereenvolgens: 9, 8, 9, 8, 6, 6, 10, 9, 7, 9. Als Henriëtte Roland Holst van hetzelfde vormprincipe was uitgegaan, zouden zich ook in haar sonnetten dergelijke verschillen tussen de verzen voordoen en zou de zich hardnekkig herhalende ‘incarnatie’ van de getallen 10 en 11 onverklaarbaar zijn. Bovendien zijn met behulp van het criterium der vier heffingen nooit de schrijfwijzen waarmee elisie wordt bedoeld te verklaren. Dan zou immers de elisie moeten worden aangebracht om het aantal heffingen tot

vier terug te brengen. Maar ‘mensche’ onmachtig' verandert aan het aantal heffingen niets.

Het klassieke voorbeeld van het syllabair verstype is de Franse alexandrijn: de verzen bestaan uit 12 of 13 lettergrepen, alnaargelang het rijm mannelijk of vrouwelijk is. Ook in de sonnetten van Henriëtte Roland Holst wordt het aantal door deze rijmsoorten bepaald. Dat wil zeggen: in verreweg de meeste gevallen. Maar er zijn uitzonderingen, en deze werpen op haar veel gelaakte ‘verregaande slordigheid’ en ‘tuchteloosheid’ een eigenaardig licht. Laten we eens het vijfde sonnet van de bundel bezien. Het heeft tot titel: ‘Over de vreugde van mijn eigenlijk wezen, om hare verwantschap aan gelijken en groteren’.

Liefste van dingen zijn de binnen-eigen
die zoolang 't bevriendelooze leden
dat zij de monden pijnlijk toededen
verrukt te voele' opleve' in nieuw niet zwijgen.
Oogen gespeend van uiterlijkheden
worde' ooren die haar hooren stilte neigen,
en schatte' uit die mijnen van aandacht stijgen
voor de gelijken en de opheden.

Van die staan de eenen met handreiking wachten:
ééne beweging: mijne zijn gekomen
in warmenden, voelen er veilig thuis.
Maar de and ‘ren, zij als mast-toppe’ in gebruisch
van rondom golve' en waar moge' overnachten
ver-willende vogels, van vleugels loome.

De terzinen zijn geheel gebouwd volgens de bovengenoemde regelen der kunst; vermijden we alle hiaten - en schrijfwijzen als ‘mast-toppe’ en ‘golve’ dwingen ons daartoe -, dan zijn de aantallen tallen lettergrepen: 11, 11, 10, 10, 11, 11, dus geheel in overeenstemming met het rijm. In de kwatrijnen is dit anders. Ondanks het feit dat alle verzen op een toonloze lettergreep uitgaan, zijn ze niet alle van dezelfde lengte. Alleen vers 8 levert een moeilijkheid op.

Vermijden we de hiaat (‘de opheden’), dan krijgt dit vers een syllabe te weinig. Uit de volgorde 11, 10, 10, 11, 10, 11, 11, leiden we af, dat we hier niet moeten elideren. Dit is dan een der weinige uitzonderingen, die ik hierboven bedoelde. Men zou de dichteres hier inconsequentie of slordigheid kunnen verwijten. De ‘teller’ doet hier echter niets onbehoorlijks. Precies als bij de Franse alexandrijn wordt, voordat men eventuele ‘regels’ opstelt en inbreuken op die regels constateert, de aanwezigheid of afwezigheid van hiaten vastgesteld, doordat men uitgaat van een vast aantal lettergrepen, zoals dat blijkt uit de niet voor meer dan één telling vatbare verzen van hetzelfde gedicht.

Er is nu een subtiel vormverschijnsel aan het licht gekomen. Het doet denken aan een typografisch element, dat we in de gedrukte sonnetten van andere dichters, bijvoorbeeld Kloos, aantreffen. In deze sonnetten beginnen niet alle versregels op dezelfde verticale lijn; dit is een gevolg van het verschil in de rijmklank, waarop ze eindigen. Een formele overeenkomst en een formeel verschil worden dus typografisch tot uitdrukking gebracht. In het geciteerde sonnet van Henriëtte Roland Holst hebben dezelfde overeenkomst en hetzelfde verschil geen typografische gevolgen, maar ze gaan gepaard met een andere overeenkomst en een ander verschil in het gedicht zelf. Er werken hier twee formele elementen samen. Bij een bepaalde rijmklank behoort een bepaald aantal syllaben: bij ‘-eigen’ 11 en bij ‘-eden’ 10. In het tweede kwatrijn verandert de volgorde van die getallen met de volgorde der rijmen en dit is niet, zoals in de meeste gevallen, afhankelijk van het al of niet toonloze verseinde.

Inderdaad een subtiel vormverschijnsel. En dit geval is in de bundel geen unicum. Ook in ‘Over het verhevene van het onafgebroken liefdevolle’ werkt het syllabaire element met een ander formeel element samen. In het normale sonnet vormen de kwatrijnen (o.a.) door het rijmschema een eenheid tegenover de terzinen; in de laatste zes verzen treden andere rijmklanken op. In het genoemde gedicht nu wordt deze eenheid versterkt, doordat alle verzen van de kwatrijnen, ook die met vrouwelijk rijm, tien, en alle verzen van de terzinen elf lettergrepen tellen.

‘Tellen’. Ik heb geteld. Maar ik heb te veel moeten denken en

redeneren, voordat ik wist wàt ik moest tellen en hòè ik moest tellen, dan dat ik me over mijn psychische verwantschap met de debiele Jediah Buxton nog bezorgd kan maken. Het via een redenering en een telling ontdekte vormverschijnsel is subtiel èn cryptisch. Het moet vrijwel allen ontgaan, die de sonnetten niet slechts gelezen, maar ook als beoefenaars der literatuurwetenschap of meer speciaal van de versleer aan een analyse onderworpen hebben. Want reeds het schema, waarop het berust, is aan hun analyse ontsnapt.[12]

Zo zegt Asselbergs: 'Dat haar geconcentreerde dichtvorm in schijnbaar uiterst vrije, bimetrische verzen de prosodie-vernieuwing van de tachtigers voortzette en het Franse silbenvers, bij de Renaissance inheems geworden, verloochende voor het middeleeuwse heffingsvers, symboliseert de bevrijdingsbehoefte, waarvan heel haar optreden als dichteres en geestelijk leidster een machtige vertegenwoordiging is geweest. Haar grote, psalmodische stijl, onvervreemdbaar eigendom van haar gerechtigheidsdrift, blijft, tot in de slordigheden toe, waarmede zij zinsbouw en beeldspraak hanteert, het kenmerk dragen van een heldhaftige ongehoorzaamheid aan conventies en regels'.[13]

Dit is, voorzover het het formele aspect van het vers betreft, het precieze tegendeel van de waarheid. Het middeleeuwse heffingsvers is met zijn uiterst variabel aantal lettergrepen van een geheel andere aard dan het zogenaamde heffingsvers van de ongehoorzame dichteres. Het zijn voorts juist de Nederlandse dichters van metrische verzen (en dat zijn er tallozen), die het silbenvers hebben verloochend; want bij hen is, zoals ik reeds heb gezegd, het vaste aantal lettergrepen een secundair kenmerk, gevolg van de regelmatige alternantie. Henriëtte Roland Holst heeft zich daarentegen consequent aan het vaste aantal syllaben gehouden. En dat is óók een conventie, óók een regel.

Van Eyck spreekt van 'de meest tuchtlooze onder onze belangrijke dichters' en beweert dat 'het gebruik van de versvorm slechts als een voorwendsel gebruikt schijnt te zijn om die versvorm in ieder bestanddeel, waarin hij verminkt kàn worden, te verminken'.[14]

Ik stel daartegenover, dat zij zich wat het aantal lettergrepen per vers betreft juist aan een strenge tucht heeft onderworpen en dat zij

haar versvorm, die door dat aantal (en door het rijm) wordt bepaald, juist in het voor die vorm essentiële bestanddeel nóóit heeft verminkt.

Knuvelder gaat in zijn negatie wel heel ver. Hij zegt: ‘Honderden regels, naar de uiterlijke schijn verzen, zijn niet meer dan willekeurig afgebroken prozaregels, slecht proza vaak met bijna altijd de aantrekkelijkheid van het persoonlijke en edelmoedige, dat het element van het onrhetorische en frisse aan haar geschriften geeft. Poëzie echter, in de edeler zin van het woord, is bij haar weinig te vinden’.[15]

Ook dit kan niet juist zijn. Prozaregels zijn typografische, slechts visueel waarneembare, eenheden met willekeurige (door de bladspiegel gedicteerde) grenzen, waaraan niets in de taaluiting zelf beantwoordt.[16] Dergelijke typografische eenheden heeft onze dichteres niet nog eens willekeurig afgebroken. Er zijn genoeg slechts typografische ‘verzen’ geschreven - waarbij proza-*zinnen* voor het oog in willekeurige stukjes zijn verdeeld -, maar die zal men bij haar niet vinden. Bij haar zijn de regels steeds de typografische weergave van in een bepaald opzicht volkomen gelijke eenheden en er openbaart zich in de herhaling een bepaald vormprincipe. Die eenheden zijn verzen, op dezelfde wijze als de Franse alexandrijnen, die men nooit ‘uiterlijke schijn’ heeft verweten. Het afbreken en op een nieuwe regel beginnen berust niet op willekeur; het is telkens opnieuw door het getal 10 (of 11) bepaald. Op zijn hoogst is dat getal willekeurig; maar het is niet willekeuriger dan het getal 5 bij de jambische vijfvoeters en het getal 6 bij de Nederlandse alexandrijnen of de Griekse hexameters. Als Knuvelder zegt, dat bij haar weinig ‘poëzie in de edeler zin van het woord’ te vinden is, kàn hij gelijk hebben. Maar ook hexameters en jambische vijfvoeters kunnen als kunstuiting mislukt zijn. Ze houden daarmee echter niet op, hexameters en jambische vijfvoeters, dus verzen, te zijn.

Het ‘formeel-poëtische atoom’, dat volgens Marsman in de gedichten van Henriëtte Roland Holst ontbreekt (en dat ook hij dus niet gezien heeft) is, wanneer we het rijm buiten beschouwing laten, de syllabe in combinatie met een getal.[17] Dit vormprincipe wordt in enkele sonnetten nog op een subtiele wijze gevarieerd. In voorbeeldige gehoorzaamheid volgt de dichteres de bevelen op van een door

haar zelf gekozen getal. De toewijding, waarmee zij n's door hoger geplaatste komma's vervangt, krijgt iets ontroerends, wanneer we bedenken, dat hetgeen zij ermee bereikt voor de lezer verborgen blijft. Want ook hij die haar bedoeling heeft begrepen, vergeet deze weer, zodra hij niet meer zijn aandacht uitsluitend op dat ene element richt, maar deel heeft aan het gedicht als geheel. Hij is zich er dan niet meer van bewust, dat in ‘Over de vreugde van mijn eigenlijk wezen’ de getallen 10 en 11 elkaar afwisselen en dat dit met de rijmklanken in verband staat.

Hier is een overeenkomst met Bachs spokige maatstrepen, waarbinnen telkens opnieuw en telkens op een andere wijze het getal 64 in andere getallen schijnt uiteengelegd, zonder dat iemand zich daarvan bewust kan zijn, als hij niet de toonwaarden telt en bij elkaar optelt. Maar er zijn ook verschillen. Sommige zijn het gevolg van verschillen tussen het notenschrift en het letterschrift in hun relatie tot hetgeen ze symboliseren. Een analyse daarvan zou mij ver van mijn onderzoek verwijderen. Ik bepaal mij daarom tot een verschil van een andere orde.

Wie het Adagio van Bach hoort spelen of wie het notenbeeld zit te lezen, krijgt nergens de indruk, dat het vormprincipe degenererend heeft gewerkt op een ander moment van de compositie. Een gedachte als: ‘De eerste toon van de eerste maat zou eigenlijk 19 temporele eenheden moeten bedragen, maar Bach heeft er 18 van gemaakt, omdat anders die maat een eenheid te lang zou zijn’, zal nooit bij hem opkomen. Dit vindt zijn verklaring niet in het feit, dat dit Adagio een volmaakt kunstwerk is. In geen enkel muziekstuk kan worden aangetoond, dat bijvoorbeeld de melodie mislukt is, doordat de componist zich aan het door hem gekozen metrum of aan de door hem gekozen toonsoort heeft gehouden. In de poëzie echter kan, zoals ieder weet, een of ander element duidelijk lijden, wanneer het vormprincipe consequent wordt gehandhaafd. Termen als ‘rijmdwang’ en ‘maatdwang’ zijn er niet voor niets. Hieraan moet dan nog ‘syllabe-’ of ‘getaldwang’ worden toegevoegd.

Terwille van het rijm, dus terwille van hun klank, worden soms woorden gekozen, die, wat hun betekenis betreft, geheel uit de toon vallen. Soms wordt de laatste consonant geamputeerd, teneinde het

woord op deze wijze tot rijmen te dwingen; een apostrofe blijft als een litteken achter. Bij Verwey treffen we bijvoorbeeld (in ‘De Nieuwe Tuin’) ‘hiel’ als rijmvorm van ‘hield’ aan. Deze methode om de woorden tot iets te dwingen, dat ze uit zichzelf niet willen doen, heeft Charivarius, de schrijver van de in ‘De groene Amsterdammer’ verschenen ‘Ruizerijmen’, enige decennia geleden geinspireerd tot zijn ‘Rustrijmen’; hij was, zoals hij beweerde, door het vele dichten overwerkt geraakt en mocht zich van de dokter niet meer inspannen bij het zoeken naar rijmwoorden. Hij is niet de eerste, die zich tegen de tyrannie van het rijm en de mutilatie van de woordvormen verzet.

Ook terwille van het metrum hebben procrusteringen, d.w.z. verkortingen en verlengingen plaats (‘gruwbre, onverwinbre, storrem’). Voor al dergelijke veranderingen heeft de wetenschap een aantal technische termen uitgevonden: apocope, syncope, epenthesis, clisis. Wat het laatste verschijnsel betreft: in het middelnederlands zijn pro- en enclitische vormen schering en inslag. Of deze altijd met het ritme en het metrum van zin en vers in verband staan, zoals Overdiep meent, zal ik hier niet onderzoeken.[18] In latere, alternerende verzen is de bedoeling van schrijfwijzen als ‘’t, 'k, 's (= “is”)’ zonder twijfel, dat de lezer deze woorden niet als onderdelen van een zogenaamde versvoet (niet als dalingen) zal opvatten; het vormprincipe dwingt ze tot bescheidener omvang terug. Ook de elisie verricht voor het metrum herendiensten. Al deze verschijnselen bewijzen ook in de syllabaire poëzie de macht van het vormprincipe, of, zoals men geneigd zou zijn te zeggen, de macht van het irrelevante.

De gevallen kan men èn als afwijkingen van ‘de taal’ èn esthetisch niet alle op dezelfde wijze beoordelen. Het oordeel is ook van de subjectieve smaak afhankelijk. Multatuli bijvoorbeeld verwerpt bij Bilderdijk op dit (en op ander) gebied ongeveer alles en hij vat de clitische vormen smalend samen als ‘kikkans’, omdat hij in het treurspel ‘Floris v’ een ‘hik-nabootsende uitroep’ heeft ontdekt, waarmee Amstel - ‘om Bilderdijks meesterschap over de taal te doen uitkomen’ - een van zijn zinnen begint; deze uitroep heeft in de druk de vorm ‘’k kan’.[19] Van Praag daarentegen heeft op alle uitstotingen,

samensmeltingen en verlengingen bij Henriëtte Roland Holst geen kritiek en noemt ze met een neutrale term ‘veranderingen van de woordvorm’. Anderen zullen echter foneem-combinaties als ‘tstw’ (‘dat is 't waarste weten’) weinig fraai vinden en tegen elisies als ‘mensch-onmachtig’, die in conflict komen met de betekenis der woorden en zinnen, ernstige bezwaren hebben.

Een gedicht is een complex van momenten, die tot elkaar in een hiërarchische verhouding staan. Het ene is belangrijker dan het andere; en als het niet mogelijk blijkt de volmaaktheid te bereiken, moet het onbelangrijke zich voor het belangrijke of belangrijkere opofferen. Deze stelling ziet er wel gezond uit. De vraag is slechts, hoe we achter die hiërarchische verhouding komen. De momenten zijn zo ongelijk van aard, dat een vergelijking weinig zin schijnt te hebben. Toch zal wel ieder de beeldspraak hoger aanslaan dan het rijm. Is de dichter ergens in zijn gedicht niet in staat beide te beheersen, dan zal hij, wanneer hij het rijm slechts door middel van een mislukte metafoor kan redden, van het rijm moeten afzien en het semantisch juiste woord moeten kiezen. Het ritme mag wel over de woordvorm heersen, maar als een tien- of elfmanschap van syllaben de macht overneemt, mag dit laatste desnoods het lichamelijk bestaan van kleine woordjes aantasten, mits het zich maar niet aan de klank vergrijpt (‘tstw’) en mits het maar niet gewelddadig woorden aan elkaar smeedt, die door een pauze, een syntactische grens en een zinsmelodie terecht van elkaar gescheiden leefden (‘menschonmachtig’).

Maar is deze mening juist? Is het bijvoorbeeld belangrijker, dat een beeldspraak slaagt, dan dat op een bepaalde plaats een rijmwoord staat? Laten we een dichter daarover het woord geven. Goethe zegt: ‘Einen Unterschied jedoch, den eines poetischen und prosaischen Verfahrens, heben wir hervor. Dem Poeten, welchem Takt, Parallelstellung, Silbenfall, Reim die grószten Hindernisse in den Weg zu legen scheinen, gereicht alles zum entschiedensten Vorteil, wenn er die Rätselknoten glücklich löst, die ihm aufgegeben sind oder die er sich selbst aufgibt; die Kühnste Metapher verzeihen wir wegen eines unerwarteten Reims und freun uns der Besonnenheit des Dichters, die er in einer so notgedrungenen Stellung be-

hauptet. Der Prosaist hingegen hat die Ellebogen gänzlich frei und ist für jede Verwegenheit verantwortlich, die er sich erlaubt; alles, was den Geschmack verletzen könnte, kommt auf seine Rechnung'.[20]

Het is duidelijk, dat hier 'kühnste' als bepaling bij 'Metapher' een eufemisme is, daar er anders niets te 'vergeven' zou zijn; er is dus iets ongunstigs mee bedoeld. Die stoutmoedigste metafoor moet hier een belediging van de smaak zijn, omdat anders de logische relatie (tegenstelling) met de passus over het proza komt te vervallen. Goethe definieert hier impliciet 'poëzie' primair in formele zin. Aan dat vormprincipe mogen andere elementen worden opgeofferd, als het niet anders kan. Maar er blijft iets te vergeven.

Talloze dichters zijn deze mening toegedaan, ook al zeggen ze het niet met zoveel woorden. Het blijkt aan hun komma's-op-een-verheven-plaats, aan hun boogjes, soms ook aan hun woordkeus en zinsbouw. Als zij door hun handhaving van rijm, metrum of aantal syllaben andere elementen schade doen lijden, geven zij te kennen, dat in de hiërarchische reeks het vormprincipe bovenaan staat. Eerst in de laatste tijden hebben vele dichters (niet alle) de verhoudingen omgekeerd en is het zich in de herhaling openbarende schema als irrelevant terzijde geschoven.

Henriëtte Roland Holst denkt er blijkbaar precies zo over als Goethe. Maar een rijm is tenminste duidelijk te horen, terwijl dat syllabaire en (nog meer) de daarop berustende variaties ongrijpbaar zijn, hetgeen de kwestie nog problematischer maakt. De vraag rijst, of de dichteres ooit zelf de indruk heeft gehad, dat zij met haar nuitstotingen en daarmee aangeduide samensmeltingen toch eigenlijk de waarde van haar gedichten aantastte. Deze vraag moet, naar het mij voorkomt, in positieve zin beantwoord worden. Bezien we haar eerste bundel, dan blijken van de eerste achtenveertig sonnetten er negenendertig deze verschijnselen te vertonen. Dan is het ineens afgelopen; in de volgende vijftig sonnetten komen ze niet meer voor. Is het te gewaagd te veronderstellen, dat zij de door haar gekozen vorm beter heeft leren beheersen en zich niet meer ten koste van een aantal n's 'in haar netelige positie heeft willen handhaven'?

De cryptische vorm van haar poëzie is een mysterie. Wie dit wil benaderen, zal o.a. ook het relatie-probleem 'vorm-inhoud' als hin-

dernis op zijn weg ontmoeten. Een aantal lettergrepen schijnt in geen enkel verband te staan met iets dat als uitdrukking van een persoonlijkheid beleefd en begrepen kan worden, dus met de grote, psalmodische stijl, waarover Asselbergs, en met het 'dissonantische' ritme als openbaring van gespletenheid en tweespalt waarover Stuiveling spreekt.[21] En toch zijn die stijl en dat ritme (lang niet altijd, maar toch vaak) onbetwijfelbaar in haar gedichten aanwezig.

Henriëtte Roland Holst wordt als dichteres nogal eens onderschat. Het is waar: in haar enorm oeuvre is het aantal volledig geslaagde gedichten niet groot. Verscheidene zijn vrijwel geheel mislukt (een voorbeeld is m.i. het tweede der door mij geciteerde sonnetten). Maar zij heeft vele prachtige strofen en nog veel meer prachtige verzen geschreven.[22] Binnen het syllabaire schema is dan haar ritme gebannen en krijgt haar stijl de psalmodische klank. Haar tucht, haar absolute gehoorzaamheid of onderworpenheid aan een getal - vaak de poëzie en de lezer tot marteling - wordt dan poëtisch zinvol. En dat getal - cryptisch en mysterieus, in de beleving teloor gaande en zich slechts prijs gevend aan de tellende analyse - stelt de vaste, steile grenzen, waarbinnen de bezieling tot uiterste gespannenheid komt en een chaos tot schoonheid wordt bedwongen. Het irrelevante is dan relevant geworden.

Eindnoten:

* *voor het eerst verschenen in Revue des langues vivantes, Tijdschrift voor levende talen*, XXI, *afl. 4* (*1955*), *blz. 180-196*

1 Carl Flesch, *Die Kunst des Violinspiels*, II. *Band. Künstlerische Gestaltung und Unterricht* (Berlin, 1928), blz. 110.

2 Flesch, o.c., blz. 11. Over de sonate van Bach en de theorie van Heusler spreekt hij op blz. 10.

3 Vgl. *Problemen der Literatuurwetenschap*, met name de hoofdstukken 'Reflectie en Beleving' en 'Lezen en Luisteren'.

4 Vgl. G. Révész, *Talent en Genie. Grondslagen van een psychologie der begaafdheid* (Leiden, 1952), blz. 202.

5 J.P. van Praag, *Henriëtte Roland Holst. Wezen en Werk* (Amsterdam, 1946), blz. 68. - De zin die in het citaat tussen aanhalingstekens staat, is ontleend aan M.M. Ariëns, *Het jeugdwerk van Henriëtte Roland Holst-van der Schalk*, blz. 229.

6 Ik doel hier op de bekende passage uit de *Ideën* van Multatuli (Vijfde Bundel; Garmond[3], VII, blz. 78), waarin wordt verhaald, hoe Pennewip de familie Pieterse de functie van het tekentje in 'met uitgetogen' degen' en 'den opgeheven' dolk' (Bilderdijk, Floris v) verklaart.

7 Van Praag, o.c., blz. 69.

8 G. Stuiveling, *Versbouw en ritme in de tijd van '80*, blz. 207 v.

9 Evenals bij 'mensche' onmachtig' en bij 'eve' - als' moet hier de elisie tot stand worden gebracht over een diepe syntactische grens heen.

10 Stuiveling, o.c., blz. 208.

11 Vgl. A.W. de Groot, *Algemene Versleer*, blz. 8 vv.

12 Mej. M. van der Kallen heeft in haar *Het ritme van* '*De Vrouw in het Woud*' (Publicaties afd. Ned. Universiteit Nijmegen, I, blz. 3-58) n.a.v. een andere bundel gewezen op een min of meer constant aantal lettergrepen en op een overeenkomst met Franse verzen (vgl. Van Praag, o.c., blz. 59). Het gaat echter niet om 'min of meer constant', maar om 'constant' tout court. Het primair syllabaire karakter van haar verzen is niet te bewijzen, als men de hiaten en elisies in verband met schrijf. wijzen als 'mensche' niet aan een onderzoek onderwerpt. Voor een bewijs is verdenodig: inzicht in de primaire en secundaire kenmerken der verschillende verstypenr

13 W.J.M.A. Asselbergs, *Het tijdperk der vernieuwing van de Noordnederlandse letterkunde*, in *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, negende deel ('s-Hertogenbosch-An-t werpen-Brussel, z.j.), blz. 343.

14 P.N. van Eyck, *Leiding* I (1930), Deel I, blz. 320. Geciteerd bij Knuvelder; zie volgende noot.

15 G. Knuvelder, *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*, IV[2] ('s-Hertogenbosch, 1961), blz. 177.
16 Vgl. mijn art. *Het probleem van de versregel* (Neophilologus, 1943, blz. 121-144).
17 H. Marsman, *Verzameld Werk*, III, blz. 74-77, Naar aanleiding van 'Verworvenheden'; geciteerd bij Knuvelder, t.a.p. - Wat ik over het vormprincipe betoog, geldt in de eerste plaats voor de 'Sonnetten en Verzen in Terzinen', maar het geldt ook voor talloze gedichten uit latere bundels. Over *alle* verzen van de dichteres zou ik geen oordeel durven uitspreken; ik heb ze niet alle onderzocht.
18 G.S. Overdiep, *Vormleer van het Middelnederlandsch der* XIII *e eeuw*, voor den druk bezorgd door G.A. van Es (Antwerpen, 1946), blz. 24.
19 Vgl. noot 6. De term 'kikkans' is te vinden in Idee No. 1053e. (Dit tellen van Multatuli - 'Idee, No. 1053e', enz. - heeft met mijn onderwerp niets te maken.)
20 Goethe, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Diwans; Vergleichung* (Goethes Werke in Meyers Klassiker-Ausgaben, Vierter Band, blz. 402).
21 Stuiveling, o.c., blz. 210.
22 Zoals duidelijk is, wordt hier onder 'vers' niet 'gedicht' verstaan. Ik bedoel: datgene in de taaluiting, waarvan de versregel de typografische weergave is. In de versleer mag 'vers' niet gebruikt worden èn voor 'gedicht' èn voor 'vers' (in de door mij bedoelde betekenis) èn voor 'versregel'.

Literaire taal en verstandhouding

In haar roman ‘Le nouveau déluge’ beschrijft Noelle Roger, hoe opnieuw de wateren boven bomen en bergen rijzen, hoe opnieuw door een zondvloed het leven op aarde wordt vernietigd. Slechts een toevallig groepje mensen, ergens op een bergtop, overleeft de ramp. Hun intellectuele en morele ontwikkeling bepaalt het niveau van wat er aan beschaving overblijft. Zij zijn het begin van een nieuwe beschaving, van een nieuwe wereld. Voor allen is er veel te doen, en wat zij te doen hebben is nuttig, ja noodzakelijk. Met hun werk zijn zij allen tevreden, in hun werk zijn zij allen gelukkig. Allen, op één na. Hij is dichter. Een grote moedeloosheid heeft hem aangegrepen. Wat heeft het voor zin gedichten te maken voor die paar mensen, die zich vroeger nooit om kunst hebben bekommerd en wier hoofd in deze situatie minder dan ooit naar poëzie staat? Waarom zal hij nog schrijven, nu er geen publiek is om hem te lezen en om hem te bewonderen?

Deze mens, die zeer eenzaam is en voor wie in deze eenzaamheid hetgeen eens zijn diepste vreugde is geweest alle zin verliest, lijkt wel het precieze tegendeel van de ‘rechte dichtere’, van wie de oude Boendale heeft gezegd:

Een rechte dichtere, *God weet*,
Al waer hi in enen woude,
Dathi nemmermeer en soude
Van dichtene hebben danc,
Nochtan soude hi herde onlanc
Sonder dichten daer gheduren,
Want het hoort te sire naturen:
Hi en mochts niet laten, *al woude hi*.

In dit contrast nu tussen de reële middeleeuwse en de fictieve neodiluviale dichter openbaren zich enkele aspecten van de problematiek, die de in de titel genoemde relatie bevat.

Het zou een vooroordeel zijn te menen, dat hetgeen die romanfiguur vóór de tweede zondvloed heeft gepubliceerd, gezien zijn verlangen naar de bewondering van een groot aantal lezers, van geen waarde kan zijn, doordat het in wezen onzuiver is. Wat Boendale betreft, die velen zo sympathiek zal aandoen met zijn in de eenzame natuur van nature zingende en zich om geen gemeenschap, om geen 'verstandhouding' bekommerende dichter: men kan er zich slechts over verwonderen, dat juist hij de zinnen geschreven heeft, die ik zoëven citeerde; want het is onmogelijk zijn didactisch gerijmel te begrijpen als uiting van de 'rechte dichtere' in de door hem bedoelde betekenis. Ongetwijfeld bestaat er verband tussen de waarde van het literaire taalgebruik en de mate waarin het als verstandhoudingsmiddel is bedoeld; bovendien is die waarde ook afhankelijk van de motieven, die de schrijver er naar doen streven zoveel mogelijk lezers te bereiken. Dergelijke samenhangen zijn echter minder eenvoudig dan wij de neiging hebben gemakshalve te veronderstellen.

Men zou naar de intentie de auteurs in drie groepen kunnen verdelen:

1 zij die bewust naar verstandhouding streven en hun 'expressie' dus bewust als 'communicatie' bedoelen;
2 zij die zich in hun taalgebruik opzettelijk van anderen distancieren en niet begrijpelijk willen zijn;
3 zij voor wie de hele kwestie niet relevant is en die maar 'voor zichzelf schrijven', zonder dat de gedachte aan anderen hun taalgebruik beïnvloedt.

Het spreekt vanzelf, dat iemand datgene waarnaar hij streeft lang niet altijd bereikt, en dat hij wat hij tracht te vermijden toch soms ontmoet. Het spreekt eveneens vanzelf, dat de vertegenwoordigers van de derde groep, zo hun werk wordt uitgegeven, niet ongelezen en onbegrepen behoeven te blijven.

Wij richten nu eerst onze aandacht op hen die bewust naar dat contact streven en vragen dan naar de motieven die hier werkzaam kunnen zijn.

IJdelheid, de wil om zich te laten gelden, ook het verlangen naar een behoorlijk inkomen of een redelijke bijverdienste kunnen maken, dat men ‘voor het grote publiek’ schrijft, de smaak of de wansmaak van zoveel mogelijk mensen in het gevlij tracht te komen. Hiervan zal ik geen voorbeelden geven. Nomina sunt odiosa. De nomina zijn hier meestal even odiosa als de literaire produkten, op welker titelblad ze gedrukt staan.

Andere motieven kunnen werkzaam zijn bij erotische poëzie, vooral als men de gedichten vóór de publikatie aan ‘hem’ of ‘haar’ doet toekomen. In dit verband kan ik niet nalaten de volgende anekdote te vertellen. Toen een dichteres voor haar oeuvre een prijs was toegekend, riep op de receptie na de plechtige prijsuitreiking een of andere enthousiaste dame haar opgewonden toe: ‘En u schrijft die gedichten toch zeker maar voor Eén?’ Waarop de dichteres laconiek antwoordde: ‘Ik hoop van niet’. Inderdaad, wie zijn gedichten, ook zijn erotische, aan de openbaarheid prijs geeft, verwacht daarvan méér dan de, overigens nog zo begeerde, verstandhouding met één ander. Dat echter het gericht zijn, niet op een groep anonymi maar op één persoon, en dan nog dit speciale gericht zijn, de taaluiting belangrijk kan beïnvloeden, daarvan is Petrarca met zijn ‘Sonetti e Canzoni in Vita di Donna Laura’ het meest beroemde voorbeeld. Omdat deze Laura geen Latijn kende, heeft hij immers deze gedichten in het Italiaans en niet in het Latijn geschreven, hoewel het eigenlijk zijn overtuiging was, dat voor alle hogere gedachten en gevoelens alleen het Latijn als voertaal in aanmerking mocht komen.

Weer anders zijn de motieven, wanneer iemand het als een zonde beschouwt, de schoonheid die zich aan hem heeft geopenbaard voor zichzelf te houden en niet aan anderen mede te delen, en wanneer hij zich door deze mede te delen uit een als ondraaglijk begrepen eenzaamheid wil bevrijden. Ik kies een eenvoudig en duidelijk voorbeeld. In zijn sonnet ‘Avond in stad’ getuigt Adama van Scheltema van een plotselinge en totale verandering die zich in hem heeft voltrokken: de verandering van individualist tot sociaal voelend mens. Hij zegt aan het einde van het tweede kwatrijn:

En aan mijn voeten zonk het ver verleden
Vol donkre schatten van eenzaam gevoel.

De gevoelens die hij vóór zijn wedergeboorte had, waren ‘schatten,’ maar die schatten waren ‘donker’, omdat hij die voor zichzelf hield, omdat dus die gevoelens ‘eenzaam’ waren. Nu wil hij aan allen, allen geven ‘het gouden zaad van 't licht, dat door (zijn) stille handen vloeide’.

Is iemand bezield door een religieuze of politieke overtuiging, dan zal hij daarvan willen getuigen, er ook anderen deel aan willen doen hebben. Hij wil dan een gemeenschap stichten, of voelt zich reeds lid van een gemeenschap. De drang om zich niet alleen uit te drukken, maar ook, en misschien wel in de eerste plaats, om zich mede te delen, heeft invloed op het gekozen onderwerp en op de stijl, op het taalgebruik, op vele elementen van het literaire kunstwerk. De stijl zal in verschillende opzichten (woordkeus, zinsbouw) ‘eenvoudig’ worden, - waarbij ik het begrip ‘eenvoudigheid’ verder ongeanalyseerd laat en ervan afzie, dat eenvoudigheid ook om totaal andere dan sociale (communicatieve) redenen kan worden nagestreefd. Voorts zal de schrijver gebruik maken van traditionele, voor zijn gemeenschap geldende, beelden en symbolen, van bepaalde woorden en min of meer vaste formules. Zijn taalgebruik zal ‘retorisch’ zijn, - in die zin, dat het voornamelijk anderen beïnvloedt, hun gemoed en hun wil actief maakt. Ook in die zin, dat zij die buiten deze gemeenschap staan en aan deze symbolen in wezen geen deel kunnen hebben, allicht de indruk krijgen, dat het taalgebruik onoorspronkelijk is en onbezield.

Vergelijken we de genoemde motieven met elkaar, dan valt hun verschil wel bijzonder op. Zoals ik reeds heb gezegd, is het tot stand komen van de gezochte verstandhouding slechts gedeeltelijk van de wil van de auteur afhankelijk. In de eerste plaats is zijn opzettelijke bedoeling daarvoor geen conditio sine qua non. In de tweede plaats kan deze in bepaalde gevallen zelfs een negatief resultaat hebben. Schrijft iemand bijvoorbeeld een socialistisch toneelstuk, dan kan hij de tenden er wel zo dik op leggen, dat andere, essentiëlere momenten van het kunstwerk daardoor in het gedrang komen, dat niemand

meer aan de echtheid gelooft en niemand zich meer met de schrijver in een gemeenschappelijke overtuiging verbonden weet. En of Adama van Scheltema het gouden zaad van het licht, dat hij aan allen wilde geven, ook inderdaad aan allen gegeven heeft, waag ik te betwijfelen.

Gesteld nu dat het contact tot stand komt, dan is het in bepaalde opzichten heel anders dan het contact, dat er tussen mensen in de normale gesprek-situatie bestaat. Een vergelijking van het artistieke en het normale taalgebruik zal het ons mogelijk maken, in het begrip ‘verstandhouding’, dat ik tot nu toe als een onproblematisch en ongedifferentieerd gegeven heb gehanteerd, de nodige onderscheidingen aan te brengen.

De situatie waarin het normale taalgebruik zich voltrekt - de gesprek-situatie - wordt in de eerste plaats gekenmerkt door het samenzijn, het samen-zijn in tijd en ruimte. ‘Wij moeten eens samenkomen’, zeggen mensen die over een of ander onderwerp van gedachten willen wisselen. Het feit nu dat men samen is, dat men elkaar kan horen en zien, heeft voor het taalgebruik belangrijke gevolgen. De spreker heeft in zijn stem een machtig expressiemiddel. In vergelijking hiermee is het niet eens bijzonder belangrijk wàt hij zegt. ‘C'est le ton qui fait la musique’. Voorts kan de spreker door middel van mimiek en gesticulatie zijn bedoeling verduidelijken, een noodzakelijke aanvulling geven op de objectieve inhoud van zijn woorden, deze inhoud modificeren, ja in zekere zin in het geheel niet meer toepasselijk doen zijn, door te laten merken dat hij eigenlijk niet meent wat hij zegt. Hij kan iets zeggen met een schouderophalen, met een knipoogje, dat niet ten onrechte ‘een knipoogje van verstandhouding’ wordt genoemd.

Voor ons doel waarschijnlijk van groter betekenis dan het feit dat de gesprek-partners elkaar kunnen horen en zien, is de persoonlijke relatie waarin zij tot elkaar staan. Vóór het gesprek begint, kan er reeds in zeer diepe zin ‘verstandhouding’ zijn. Misschien is deze het gevolg van vorige gesprekken; misschien ook van gemeenschappelijke ervaringen in belangrijke situaties, toen men elkaar uit zijn daden beter heeft leren kennen dan soms uit woorden mogelijk is. Misschien ook is er bij de eerste ontmoeting een intuïtief aanvoelen

van elkaars persoonlijkheid geweest, een plotselinge onberedeneerde sympathie, die later op een ander niveau gemotiveerd kan blijken, zonder echter ooit haar oorspronkelijk intuïtief karakter te verliezen.

Het bestaan van een dergelijke sympathie is voor de gespreksituatie dikwijls van meer betekenis dan het gesprek zelf. Wij allen weten uit ervaring dat een dieper contact niet van het gesprokene afhankelijk behoeft te zijn. Het behoeft niet tot stand te komen door gesprekken over kunst, wetenschap of wereldbeschouwing. Maar het kan aanwezig zijn bij onbenullige opmerkingen over onbenullige onderwerpen. In het ene gezelschap wordt over koetjes en kalfjes en het weer gepraat, en wij ergeren en vervelen ons; de tijd vloeit lui voort als een rimpel door lijm. In een ander gezelschap staat het gesprek eigenlijk niet op hoger peil, maar wij hebben na afloop de overtuiging een goede avond te hebben gehad. De verstandhouding ligt dan ònder de woorden, ònder de taal. In bepaalde gevallen is ze werkzaam, ook al wordt er in het geheel niets gezegd. Ze is er onmiddellijk, d.w.z. niet middellijk. Ze is dan, zoals Antoine de Saint-Exupéry het uitdrukt: ‘cette unité qui n'a plus besoin de langage’.[1] Verstandhouding dus zonder verstandhoudingsmiddel. Als sommigen ook hier nog een verstandhoudingsmiddel herkennen, dan bedoelen zij het Zwijgen, - een werkzaam en positief gewaardeerd Zwijgen, dat niet verward moet worden met het ‘veel-zeggende zwijgen’, dat tijdens een gewoon gesprek en dan slechts als contrast van en reactie op een taaluiting communicatief kan fungeren. Zo stelt Martin Buber het geval, dat iemand geen woord zegt in gezelschap van een ander; en toch: ‘Rückhaltlos strömt die Mitteilung aus ihm, und das Schweigen trägt sie zu seinem Nachbarn.’ Hij gaat zelfs zo ver, ook dit Zwíjgen ‘taal’ te noemen, want ‘Sprache kann sich aller Sinnenfälligkeit begeben und bleibt Sprache’.[2] Men kan deze wezensidentificatie van zwijgen en spreken op goede gronden verwerpen. En als men ze aanvaardt, mag men niet vergeten, dat beide niet middel zijn tot *dezelfde* verstandhouding.

Wat voor spreken en zwijgen geldt, geldt ook voor het ene spreken en het andere. Niet steeds wordt dezelfde soort, hetzelfde niveau, dezelfde kwaliteit van verstandhouding bereikt. Ongetwijfeld is de taal in wezen een verstandhoudingsmiddel. Ze blijft dit, ook als er

gekletst wordt. Dat kletsen de normale vorm van taalgebruik is, zal niemand gaarne beweren. Dat het echter veelvuldig beoefend wordt, is niet voor discussie vatbaar. Misschien bestaan er daarom wel zoveel woorden voor. Ze zijn allemaal min of meer drastisch, hebben een onaangename gevoelswaarde, geven uiting aan afkeer. Als iemand tegen ons begint te kletsen, zouden we kunnen weglopen. De beschaafde omgangsvormen eisen echter van ons, dat we terugkletsen. In een dergelijke gesprek-situatie verstaat men elkaar, begrijpt men elkaars zinnen, omdat men de taal kent waarin die zinnen zijn geformuleerd. De taal fungeert communicatief. Maar van een diepere verstandhouding kan geen sprake zijn. Het is trouwens opvallend: 'kletsen' doen slechts mensen, die ons onverschillig of antipathiek zijn.

Dezelfde communicatieve functie heeft de taal in de reeds besproken gevallen, waar de diepere verstandhouding eigenlijk ònder de woorden ligt. Dat deze laatste ook tijdens en door een gesprek tot stand kan worden gebracht, weet ieder die het met anderen meermalen over een kwestie eens is geworden, hen uit hun woorden meer dan oppervlakkig heeft leren kennen en hun in onze woorden iets van zijn wezen heeft geopenbaard.

Wat zijn nu de verschillen tussen het taalgebruik van de gespreksituatie en het literaire taalgebruik? Dat wil dus in dit geval zeggen: hoe is de relatie tussen schrijver en lezer en welke rol speelt hier de taal?

Behoudens enkele uitzonderingen is hier geen sprake van een onder of vóór de taal liggende verbondenheid van mens en mens. In eenzaamheid maakt de dichter een gedicht, in eenzaamheid gebruikt hij taal. Na jaren weet hij een uitgever voor zijn werk te interesseren of heeft hij geld genoeg om zelf een uitgave te bekostigen. Iemand koopt de bundel en leest deze, eveneens in eenzaamheid. Schrijver en lezer zijn nu in tijd en ruimte van elkaar gescheiden. De schrijver weet van de lezer niets, niet eens dat deze zijn lezer is. De lezer weet van de schrijver niet meer dan de naam, die hij op het titelblad heeft gezien. Gesteld nu dat die gedichten hem ontroeren. Er is dan 'verstandhouding'. Maar deze is eenzijdig gericht: de schrijver heeft er geen deel aan. Aan de andere kant is deze ver-

standhouding zo diep als ze maar kan zijn: immers een mens is in contact met het wezen van een ander mens en voelt zich met hem verbonden. En hij is daarmee in contact door middel van de taal en door middel van niets anders. Zien wij van de eenzijdige gerichtheid af, dan kunnen wij zeggen, dat de taal in geen andere situatie zozeer op zichzelf verstandhoudingsmiddel is. De taal moet hier alles doen. Er is hier geen gemeenschappelijk waargenomen werkelijkheid, zonder welke vele gesprekken onbegrijpelijk zijn. De uitroep ‘prachtig’ kan op een zonsondergang, een hoedje of een doelpunt slaan. De hoorder weet wat er bedoeld is, als hij er met een ‘ja’, met een ‘verrukkelijk’, met een ‘vind je’? of met een gebaar op antwoordt. Uit de toon en de hele habitus van de spreker leidt hij diens graad van verruktheid af, waarbij hij nog eventueel rekening kan houden met wat hem van diens temperament bekend is. Hij kan de opgewondenheid van de ander delen; hij kan er zich over verheugen dat de ander zich zo enthousiasmeert, terwijl de zonsondergang, het hoedje of het doelpunt hem zelf volledig koud laten. Enzovoort. Kortom, het monoverbale zinnetje ‘prachtig’ is een volwaardige taaluiting, waaraan vele graden en mogelijkheden van expressiviteit en verstandhouding gedemonstreerd kunnen worden en waardoor spreker en hoorder op gecompliceerde wijze betrokken zijn op zichzelf, op de ander en op een ‘zaak’. Maar het is slechts een volwaardige taaluiting in een concrete gesprek-situatie. Als iemand het midden op een overigens lege bladzijde liet drukken, zou de lezer met die opmerking weinig weten aan te vangen. En een zin als ‘De zon ging prachtig onder’ brengt hem niet veel verder. Het is een ‘mededeling’ en de taal is slechts verstandhoudingsmiddel voorzover ze dat altijd is. Maar een persoonlijke beleving, een ontroering, een esthetische bewogenheid, deelt zich hier niet mee. Juist doordat er tussen schrijver en lezer geen persoonlijke relatie bestaat, vele aan de stem te onderscheiden personale aspecten van de spraak afwezig zijn en zij niet gezamenlijk, in een samen-zijn, deel hebben aan dezelfde buiten de woorden liggende werkelijkheid, is zo'n taaluiting onvoldoende. Op zichzelf, buiten al die mede-bepalende factoren, is ze niets dan een opmerking, een noemen van een eigenschap.

De dichter moet echter niet iets noemen, hij moet iets evoceren. In

gedichten over de natuur komen woorden als ‘mooi’ en ‘prachtig’ weinig voor. In Marsmans ‘Zonnige Septembermorgen’ (om slechts één voorbeeld uit vele te geven), dat zozeer door de schoonheid der natuur is geïnspireerd en dat begint met: ‘De zomer en de late rozen / zijn zacht ontblaadrend uitgebloeid’, zal men ze tevergeefs zoeken. Of beter: men zal er in het geheel niet naar zoeken. Men zal onmiddellijk leven in verstandhouding met de dichter en met de door hem opgeroepen wereld.

Hoe nu de literaire taal evocerend kan werken, hoe zij o.a. de rol overneemt van wat in de gesprek-situatie mede-bepalende factoren zijn, daarmee houden zich de stilistiek en de poëtica bezig. Maar dit is een ander hoofdstuk; eigenlijk is het een boek. Het heeft geen zin, hier een theorie te ontwikkelen over klank, metrum, ritme, beeldspraak en nog veel meer. Daarbij immers komt de verstandhouding in het geheel niet ter sprake. Deze wordt eenvoudig verondersteld. Er wordt verondersteld, dat dergelijke elementen communicatief werkzaam zijn en dat men het geheel waarin ze fungeren heeft begrepen. Men zou nooit over hun expressieve, plastische of esthetische waarde kunnen spreken, als men deze waarde niet zelf had ervaren.

Toch is het een feit, dat het contact tussen schrijver en lezer lang niet altijd tot stand komt, dat de lezer althans bepaalde momenten van het kunstwerk lang niet altijd ervaart, zoals ze ervaren moeten worden. Hiervan zal ik enkele voorbeelden geven.

De taal die de schrijver gebruikt kan in sommige opzichten afwijken van de taal welke de lezer heeft geleerd. Wie zonder enige filologische scholing Vondel leest, zal allicht de indruk krijgen, dat verscheidene woorden geheel uit de toon vallen. Vondel spreekt bijvoorbeeld van bloemen die de dauw *zuipen* en van de *tronie* der engelen. Een beetje intelligentie is voldoende om te begrijpen, dat die woorden blijkbaar van betekenis of gevoelswaarde veranderd zijn. Heeft de lezer dit vastgesteld, dan beschikt hij nog slechts over een geïsoleerd weetje. Dit weetje garandeert nog geenszins, dat hij zich tijdens het lezen geheel kan bevrijden van de gevoelswaarde, welke die woorden nu eenmaal in zijn taalorganisme hebben. Dikwijls hangt van de gevoelswaarde der woorden de subtiele werking

van poëzie af. En deze is zeer labiel. Ze is niet alleen veranderlijk in de ontwikkeling van een bepaalde taal, maar ze kan ook in een en dezelfde taalperiode verschillen van individu tot individu, zodat het adequate begrijpen gevaar loopt.

In gevallen als ‘zuipen’ en ‘tronie’ gaat het om de waarde, welke de woorden op zichzelf hebben, afgezien dus van de wijze waarop de schrijver ze gebruikt. Voor het begrijpen, beter: het beleven, van een beeldspraak, een vergelijking, liggen de zaken anders. Het is een bekend verschijnsel, dat beelden en vergelijkingen door veelvuldig gebruik ‘afslijten’. Het worden dan clichés, stereotype gezegden. Hun aanwezigheid in een als lyrisch bedoelde taaluiting gaat tegenstaan. Men gelooft niet meer aan het élan van de dichter, niet meer aan diens zuiverheid en oorspronkelijkheid. Niet voor niets hebben ‘dichterlijke’ en ‘literaire taal’ vaak een ongunstige betekenis, duidt men er iets mee aan, dat bestreden moet worden, juist in het belang van poëzie en literatuur. Groot is het aantal namen, die in de geschiedenissen der letterkunde worden verzameld, maar betrekkelijk gering is het aantal oorspronkelijk scheppende geesten. Als de lezer onbewogen blijft of wrevel voelt of afkeer, dan vervult de taal haar functie van verstandhoudingsmiddel vaak maar al te goed. Zeker, de schrijver heeft geen afkeer willen opwekken bij de lezer, maar toch is deze laatste in contact met het wezen van de ander, - met althans die aspecten van zijn wezen, welke in dit verband van belang zijn: zijn onzuiverheid of onoorspronkelijkheid.

Ik stel echter, dat we met een geslaagd kunstwerk te doen hebben; dat het taalgebruik persoonlijk en zuiver is, noodzakelijk expressiemiddel van een unieke geest. Bepaalde eigenaardigheden van dit kunstwerk worden nu door anderen overgenomen. Wie nu eerst die epigonen heeft gelezen en pas daarna een bundel van de meester in handen krijgt, zal misschien denken, dat hij opnieuw te maken heeft met een produkt van een literaire mode. De verstandhouding is niet zo diep, als ze had kunnen zijn. Wat ik hier bedoel, is vele jaren geleden in ‘Het Algemeen Handelsblad’ door iemand die zich ‘Wijsneus’ placht te noemen op geestige wijze tot uitdrukking gebracht. Het enige verschil is, dat hij niet een bepaald stijlelement maar een hele zin op het oog had. Deze Wijsneus had een gedicht

gelezen, beginnend met de verzen: ‘Het is September / En de lucht is als gember / Zacht brandend ...’ Die verzen hadden zijn lachlust opgewekt. Zo kon hij het ook, beweerde hij. Bijvoorbeeld: ‘Het is October / En de lucht is koud als de jas van een ober’. Na nog een poosje met dit motief gespeeld te hebben, eindigde hij met de verbluffende opmerking: ‘Wij mogen het de dichter niet al te kwalijk nemen. Het is ook moeilijk om oorspronkelijk te zijn. Hoe moeilijk dit is blijkt ten duidelijkste, als we in aanmerking nemen, dat een groot dichter als Keats al zo'n erbarmelijke gemeenplaats geschreven heeft als: “A thing of beauty is a joy for ever”.’

Voor de andere kunsten geldt hetzelfde. Zo zegt Marius Flothuis, na te hebben vastgesteld dat Monteverdi voor het eerst het strijkerstremolo met expressieve functie heeft toegepast: ‘Het is niet Monteverdi's schuld, dat het ons tot vervelens toe zal vervolgen in de opera, in de symphonische muziek en in de filmmuziek’.[3]

Gelukkig wordt het hier bedoelde gevaar voor een groot gedeelte opgeheven door het feit, dat elk element van een taaluiting niet alleen zijn waarde heeft voor het geheel, maar tevens aan het geheel zijn waarde ontleent. Het element kan men overnemen, het geheel is onnavolgbaar.

Dat het voor een juiste beleving en waardering van een taalkunstwerk noodzakelijk is op de hoogte te zijn van de literaire vormen die gebruikelijk waren in de periode toen het ontstond, blijkt nog duidelijker uit het volgende. Gedurende enige eeuwen was het gebruikelijk, de drama's in verzen van een bepaalde soort, in zogenaamde alexandrijnen, te schrijven. De dichter was daarbij aan allerlei regels gebonden. Toen Victor Hugo reeds de eerste alexandrijn van zijn drama ‘Hernani’ deed enjamberen, hetgeen wil zeggen dat hij het einde van het eerste vers niet met het einde van een zin liet samenvallen, deed hij iets gloednieuws. Dit enjambement - ‘cet enjambement audacieux, impertinent même’, zoals Gautier zegt - was voor de verdedigers van het klassieke drama een barbaarse ketterij; voor de aanhangers van het romantische drama echter klonk het als een geloofsbelijdenis. Alleen hij die hier de historische achtergrond kent, heeft althans de mogelijkheid, het verrassende dat dit enjambement eens voor velen heeft gehad, opnieuw te beleven. Voor de muziek

geldt hetzelfde. Reeds het eerste akkoord van Beethovens eerste symfonie is een afwijking van een der normen die in zijn tijd voor een symfonie golden: eerst de hoofdtoonsoort aangeven. Maar wie weet dit tegenwoordig nog en wie kan dus van deze gedurfde oorspronkelijkheid genieten?

Principiëler is het geval, dat ik nu zal bespreken. Het zou onjuist zijn, het veelvuldig voorkomen van een bepaald stijlelement in een bepaalde periode altijd af te doen met de ongunstige termen ‘literaire mode’ of ‘epigonisme’. Na de middeleeuwen was de literatuur tijden lang doordrenkt van beeldspraak en personificatie, ontleend aan de klassieke mythologie. Niet omdat enkele initiators werden nagevolgd, maar omdat telkens opnieuw een individu onder de bekoring geraakte van de wereld der Ouden, die voor hem al het verrassende van een nieuwe wereld had. Een geestdrift voor deze wereld, een door haar gewekte esthetische bewogenheid was oorzaak, dat men de maan Diana of Artemis, de zon Apollo of Phoebus en de geliefde vrouw of de liefde Venus noemde. Later zijn deze ‘Olympische’ uitdrukkingen ongetwijfeld tot literaire modewoorden, tot een uiterlijke opsmuk geworden. Het waren toen ‘weetjes’, kennis uit de tweede of derde hand. Maar eens zijn ze een beleving, een ontroering geweest. Nu is het mogelijk, dat voor iemand uit de twintigste eeuw dergelijke elementen, niet alleen waar ze bij zwakke en oneerlijke napraters erbarmelijk en zinledig zijn, maar ook waar ze bij de beste en meest bezielde dichters tot hoogste ontplooiing zijn gekomen, dode symbolen zijn, die geen gevoel meer oproepen, tenzij dan afkeer. ‘Shakespeare erzeugte Stimmung mit Worten als Venus und Mars; ich habe dabei die Empfindung, als kratze jemand auf Glas’, zegt Fritz Mauthner.[4] Met het (natuurlijk niet religieuze, maar om zo te zeggen esthetische) geloof aan de klassieke wereld was bij hem het gevoel voor de genoemde stijlelementen verloren gegaan. Hij wil wel aannemen, hij wéét wel, dat ze eens noodzakelijke expressie-middelen zijn geweest en contacten hebben gelegd tussen mens en mens, maar dit weten kan hij niet tot een beleven maken. Wat eens in de literaire taal verstandhoudingsmiddel is geweest, kan op een gegeven ogenblik ophouden dit te zijn, - hetgeen niet uitsluit, dat het dit voor nog latere geslachten opnieuw wordt.

Zowel ‘de’ taal als de literaire taal maken dus een ontwikkeling door, die, op verschillende wijze, op den duur de communicatie ongunstig kan beïnvloeden. Filologische studie, de studie van de taal, de stijl, de cultuur van een vroegere periode is altijd noodzakelijk, als men in contact tracht te komen met oudere dichters en schrijvers. Maar, zoals ik reeds heb gezegd, deze studie garandeert niet, dat dit contact ook wordt gelegd. Kennis van het zeventiende-eeuws, van de bijbel en van de klassieken, van Vondels leven en levensbeschouwing is op zichzelf niet voldoende om Vondels taal als verstandhoudingsmiddel, in de diepe zin welke voor het taalkunstwerk geldt, te doen fungeren. Alle kennis moet tijdens het lezen van zijn werk, als het ware getransformeerd. in de beleving worden opgenomen.

Tot nu toe heb ik de taal en de literaire taal in hun ontwikkeling als twee afzonderlijke grootheden beschouwd. De literaire taal echter ontleent haar expressieve, plastische, esthetische waarde voor een niet onbelangrijk gedeelte aan het feit, dat ze in bepaalde opzichten een afwijking is van het ‘normale’ taalgebruik, van de zogenaamde omgangstaal. Ik doel hier niet op elementen als rijm en metrum, die zonder twijfel in elke periode zulke ‘afwijkingen’ zijn. Ik doel hier op beeldspraak, neologismen, zinsconstructies. Als Ary Prins schrijft: ‘Een dag, dat regen viel uit somber-grauwe lucht, het heir kwam uit het heide-land’, weten we dat hier is afgeweken van de gewone zinsorde. We weten dit, omdat we het gesproken Nederlands uit zijn dagen kennen. Maar zonder dat we ons, tegelijk met de geciteerde zin, op een eigenaardige wijze bewust zijn van de gebruikelijke constructie, moet ons het stilistische effect van deze zin ontgaan.

Het behoeft geen betoog, dat wij de gesproken taal, de omgangstaal van de oude Grieken niet kennen uit eigen ervaring als leden van een taalgemeenschap, die ‘hun’ taal dagelijks in allerlei situaties gedurende vele jaren horen spreken en zelf spreken. Het feit doet zich nu eenmaal voor, dat wij het klassieke Grieks en vele andere talen slechts uit documenten kennen, hetgeen voor de stilistische interpretatie en dus voor de verstandhouding moeilijkheden oplevert. Nu vallen deze moeilijkheden vaak wel mee. Wij kunnen bijvoorbeeld het taalgebruik van een auteur vergelijken met dat van zijn tijdgenoten, wij kunnen speciaal onze aandacht richten op de

kennelijk realistische weergave van gesprekken in verhalen en toneelstukken. Maar een onderzoek is noodzakelijk. Niet altijd is het mogelijk. Soms is er uit een periode van vele eeuwen slechts het werk van één schrijver over.

Misschien is de hier bedoelde moeilijkheid wel het duidelijkst aantoonbaar bij het woord en het woordgebruik. In de ene periode meer, in de andere minder, worden door de auteurs nieuwe woorden gemaakt, zogenaamde neologismen. Meestal betreft het hier geen enkelvoudige woorden, maar samenstellingen en afleidingen, waarvoor de elementen in de taal reeds gegeven zijn. De tijd ligt niet ver achter ons, waarin onze literatuur van neologismen wemelde. Ik noem slechts één voorbeeld uit 'Beatrijs' van Boutens, nl. het woord 'goudelend': 'het diep en goudelend gordijn der verre nacht.' De waarde van dit woord is zeker niet geheel, maar wel voor een gedeelte afhankelijk van het feit, dat het nieuw is, dat het hier voor het eerst in het Nederlandse taalgebruik verschijnt. Iemand nu, die een woordenboek schrijft van een dode taal, zal bij een bepaald woord noteren: voor het eerst bij die en die, daar en daar. Het is echter mogelijk, dat het reeds lang bestond, voordat het voor het eerst schriftelijk werd gebruikt of ons is overgeleverd. Wij weten dan niet, of het een neologisme is. Een bepaalde stilistische waarde moet ons ontgaan, of wij kennen deze ten onrechte aan het woord in kwestie toe.

In het bovenstaande zijn enige gevallen genoemd, waarin een taalkunstwerk uit vroegere perioden niet geheel juist begrepen wordt of zelfs niet geheel juist begrepen kàn worden, - hetgeen niet veel anders wil zeggen dan dat het communicatie-middel soms tekort schiet. Ik ben in al die gevallen uitgegaan van de veronderstelling, dat de schrijver zich juist had uitgedrukt. Dit houdt de veronderstelling in, dat het principieel mogelijk is zich in taal uit te drukken. Tevens ben ik uitgegaan van de veronderstelling, dat we hier slechts met uitzonderingen te doen hebben, dat dus de taal, ook als 'literaire taal', in wezen een communicatie-middel is. Het lijkt wat vreemd, hier van 'veronderstellingen' te spreken, als we zo kennelijk met feiten te doen hebben. En toch is het bestaan van deze feiten meer-

malen ontkend. Men heeft namelijk betoogd, dat de taal zelf het de mens onmogelijk maakt, zich in taal uit te drukken. Men heeft eveneens betoogd, dat zelf-expressie in taal mogelijk is, maar dat deze niet kan worden meegedeeld, omdat de taal niet reikt van de een tot de ander, niet van de een tot de ander reiken kàn.

Beide opvattingen plaatsen ons vrije speciale onderwerp in het wijdere verband van een antropologische problematiek. Ieder individu komt te staan in een tragische eenzaamheid, waaruit de taal hem niet kan verlossen. 'Elckerlijc' is een homo insulanus, de bewoner van een eiland, dat hij niet kan verlaten en dat voor anderen onbereikbaar is. Er landen geen schepen op zijn kust. In het ene geval, omdat het schip niet is uitgevonden en niet uitgevonden kan worden. In het andere geval, omdat geen enkel schip in staat is zee te kiezen en land te bezeilen, maar elk gedoemd is om voor altijd machteloos en wanhopig aan zijn ankerkettingen te rukken. Machteloos en wanhopig. Wanhopig is de mens, als hij de onmacht der taal, en dus van zichzelf, in beide opzichten ervaart. Als men zegt dat de mens zich niet in taal kan uitdrukken, dan gebruikt men dit werkwoord in een zeer veel diepere zin dan als men zegt: 'die man drukt zich niet zo goed uit' of 'die man kan zich niet uitdrukken'. Met het laatste bedoelt men, dat hij zijn moedertaal (of ook wel een vreemde taal) niet voldoende beheerst, dat hij fouten maakt tegen woordgebruik en zinsconstructies, dat hij contaminaties pleegt of uitglijdt op het glibberige pad van de beeldspraak, enz. En het voornaamwoord in 'zich uitdrukken' heeft dan niet veel meer betekenis dat het heeft in 'zich wassen' en 'zich aankleden'. In het eerste geval echter bedoelt men met 'zich': het diepste en meest unieke van een persoonlijkheid. Tevens wordt verondersteld, dat de mens, krachtens zijn wezen als mens, de drang heeft zijn individuele wezen te openbaren en zich zo uit zijn eenzaamheid te bevrijden. Zonder deze veronderstelling zou de situatie in het geheel niet tragisch zijn. Het is niet zo, dat de mens eenvoudig iets niet kan. Hij kan iets niet, wat hij wil, ja moet.

De onmogelijkheid van zelf-expressie ziet Nietzsche als het noodzakelijk gevolg van een primaire eigenschap der taal. Hij zegt: 'Die Sprache, scheint es, ist nur für Durchschnittliches, Mittleres,

Mitteilsames erfunden. Mit der Sprache vulgarisiert sich bereits der Sprechende'.[5] De taal is een verstandhoudings-, een verkeersmiddel, maar juist daarom is ze als expressiemiddel ongeschikt, ongeschikt voor alles wat boven het gemiddelde ligt en dieper is dan een 'mededeling'. Dit betekent, door de toelichting, iets anders dan een verabsolutering van Delacroix' uitspraak: 'Une partie de la vie affective est ineffable'.[6] Dat overigens tallozen de indruk moeten hebben gehad met hun woorden machteloos te staan tegenover hetgeen zij gevoelden, blijkt wel uit het ontstaan van cliché-uitdrukkingen als 'onuitsprekelijke gevoelens', 'nameloos leed', 'woorden schieten hier tekort' en 'er zijn geen woorden om mijn dank te uiten'. Maar wie heeft deze onmacht teruggebracht tot de doem der taal, in wezen een vulgair verkeersmiddel te zijn?

Het is opvallend, dat een dergelijke principiële kritiek nooit de muziek en de beeldende kunsten heeft getroffen. Maar er is ook een groot verschil tussen de woordloze kunsten en de literatuur. Hoeveel literatuur er ook moge zijn, ze zinkt in het niet bij het aantal taaluitingen die een andere functie hebben. En het lijkt onmogelijk, deze functie niet als de eigenlijke en de oorspronkelijke te beschouwen. Er is een toonsysteem, en dit toonsysteem wordt voor niets anders gebruikt dan voor symfonieën, sonates, kwartetten enz. Het wordt gebruikt voor niets anders dan voor 'muziek', d.i. voor 'kunst', of voor wat daarvoor moet doorgaan. Maar de elementen van het taalsysteem worden gecombineerd tot belastingbiljetten, notariële akten, geloofsbelijdenissen, wetenschappelijke werken, tot bevelen, wensen, vragen, tot gesprekken over alles en niets, en ook nog wel eens tot een gedicht, een roman of een toneelstuk.

Als iemand niet componeert, geen muziekinstrument bespeelt, nooit zingt, nooit naar concerten luistert en a- of anti-muzikaal is, dan heeft hij met het toonsysteem verder niets te maken. Maar als iemand niet schrijft of dicht, nooit romans of gedichten leest, nooit naar de schouwburg gaat, a- of anti-literair of volslagen analfabeet is, dan nog zal de taal heel veel voor hem betekenen, dan nog zal hij anderen taal horen gebruiken en zelf in een onnoemelijk aantal gevallen taal gebruiken. Er moet dus in de taal heel veel zijn, waar, om zo te zeggen, iedereen wat aan heeft. Ze moet dus wel, zal

Nietzsche gedacht hebben, op het verstand en het gevoel van de gemiddelde mens, van Jan en alleman, zijn ingesteld. Slechts het gemiddelde en middelmatige kan worden geformuleerd en meegedeeld. Wie zich boven het gemiddelde verheft, laat ook de taal beneden zich. Hij kan zich niet aan anderen meedelen, hij kan zich ook niet voor zichzelf uitdrukken. Anders gezegd: juist omdat de taal communicatie-middel is, kan zij op het door Nietzsche bedoelde en voor de literatuur geldende niveau geen communicatie-middel zijn. Immers, wat niet in taal geformuleerd is, kan niet door anderen als taal worden begrepen.

Nu heb ik in het begin van mijn betoog de auteurs naar de intentie in drie groepen verdeeld, waarbij ik tot de tweede groep gerekend heb diegenen die in hun taalgebruik zich opzettelijk van anderen distanciëren en niet 'begrijpelijk' willen zijn. Zij kunnen via de volgende, min of meer onbewust gebleven gedachte tot hun houding zijn gekomen. 'Wanneer ik als individu afwijk van Jan en alleman, wanneer hetgeen mij bezielt iets totaal anders is dan wat in de normale omgangstaal zijn uitdrukking vindt, dan moet ik zorgen dat mijn taalgebruik van het normale afwijkt, hetgeen tot noodzakelijk gevolg heeft dat de gemiddelde mens mij niet meer begrijpt.' Niet dus de taal als zodanig, maar de omgangstaal, d.w.z. een bepaalde wijze van taalgebruik, is volgens hen door het 'gemiddelde', door het vulgaire, besmet. Expressie van het subtiele en diepzinnige blijft echter mogelijk, als maar de taal op een andere wijze wordt gehanteerd. En mogelijk blijft ook een verstandhouding, zij het dan slechts met een esoterische gemeenschap van gelijkgestemden, die, zoals men het wel uitdrukt, dezelfde taal spreken.

Op een andere wijze vinden wij de vrees voor verstandhouding met de velen - met de 'veel te velen', zou Nietzsche zeggen - bij Geerten Gossaert in zijn gedicht 'De stervende pelgrim', waarvan de laatste strofe luidt:

De dichter, met een wijle uit woorden saamgeweven
En rond zich als een waas van weemoed uitgespreid,
Verbergt, voor het gemeen, de waarheid van zijn leven ...
Het smartelijk gelaat van eige' ellendigheid.

Hierin is iets van het ‘Cache ta vie’ van Flaubert: geen gemeenschap. Met het diepste van ons wezen, met onze smart, onze ellende, onze wanhoop, heeft niemand iets te maken. Tegenover dit zeer intieme wordt de gemeenschap als het vijandige en inferieure, als ‘het gemeen’, ervaren. De dichter hult zich niet in zwijgen, hij hult zich in woorden. In dit verband wijs ik erop, dat meermalen de poëzie, met name de beeldspraak, als een verhulling, een omsluiering, een verdonkering is begrepen en dat daaraan wel twee betekenissen zijn toegekend. De ene betekenis is naar de spreker of schrijver gekeerd en blijft voor anderen verborgen; de andere betekenis is voor de hoorder of lezer bestemd. Expressie en mededeling zijn in de taaluiting weliswaar samen aanwezig, maar hetgeen wordt meegedeeld is juist niet hetgeen wordt uitgedrukt. Er is - om het wat gebruikelijker te formuleren - een opzettelijke discrepantie tussen wat de dichter zegt en wat hij bedoelt; tussen wat hij openbaart en wat hij verbergt. Deze formulering brengt het geval wel bedenkelijk dicht in de nabijheid van de leugen. We mogen echter niet vergeten, dat er een groot verschil bestaat tussen een hooghartig of schuw verbergen en het huichelen van een gevoel, dat in de ‘dichter’ niet aanwezig is. Dat in de literatuur - of althans in hetgeen zich daarvoor uitgeeft of zo wordt genoemd - vaak wordt gelogen, daarvan getuigen bombast en retoriek op ergerlijke wijze. Maar met taaluitingen, die door hun onzuiverheid in wezen ver beneden een praatje over het weer staan, behoeven wij ons hier niet bezig te houden. We hebben ons trouwens van de principiële kritiek op de taal verwijderd, voordat we daarmee klaar waren. Ik keer ertoe terug.

Even principieel als Nietzsches mening is alleen de reeds genoemde opvatting, dat de taal geen communicatie-middel kan zijn, omdat elk individu een unicum is en dus slechts over een unieke taal kan beschikken. Hij kan zich wel uitdrukken, maar wat heeft hij daaraan, zo hij zich niet kan mededelen en met zijn gedachten en gevoelens eeuwig eenzaam moet blijven?

Deze opvatting is zeer oud. Ze is reeds door de Griekse sofisten verdedigd. Elk individu, zo luidt de redenering, neemt op een eigen wijze waar, ziet bijvoorbeeld op een speciale, van alle andere in-

dividuen onderscheiden wijze, een kleur of een voorwerp. Als hij zijn waarnemingen in woorden formuleert, drukt hij niets anders dan zíjn waarnemingen uit. Maar hiervan brengt hij niets op zijn gesprekpartner over. Deze krijgt slechts voorstellingen, corresponderend met wat hij zelf heeft waargenomen en wat hij (overigens ten onrechte) gewoon is met hetzelfde woord aan te duiden. De verstandhouding is slechts schijnbaar, maar is in wezen onmogelijk.

Dit is een nuchtere redenering, die ons gemoed onbewogen laat. Maar affectief geladen is de uitspraak van Flaubert: 'Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne', en die van Top Naeff: 'Ieder spreekt zijn eigen taal, voor de anderen onverstaanbaar'. En hebben wij niet allen wel eens het wanhopige gevoel gehad, een ander met onze woorden niet te kunnen bereiken en niet tegen een mens maar tegen een blinde muur te praten? En dan ging het om belangrijker zaken dan om het waarnemen van een voorwerp in de ruimte.

Dit alles ziet er voor de literatuur wel zeer somber uit. Als de sofisten gelijk hebben, kan ze tenminste nog bestaan; maar elk taalkunstwerk zal slechts één lezer kunnen vinden, nl. de schrijver daarvan zelf. Als Nietzsche gelijk heeft, is haar bestaan niet mogelijk, tenzij dan als een vulgaire caricatuur van wat zij eigenlijk had moeten zijn. Het is maar gelukkig, dat er tegen die extreme theorieën wel het een en ander is in te brengen.

Het is niet moeilijk de mening der sofisten te weerleggen. Woorden zijn iets anders dan akoestische expressies van subjectieve en momentane gewaarwordingen, iets anders ook dan verwekkers van voorstellingen. Wie in een expressie- of voorstellings-theorie blijft steken, heeft de teken-functie der taal nog niet ontdekt. Maar ongetwijfeld bestaan er verschillen tussen mens en mens, verschillen die niet door de taal kunnen worden geëffaceerd, maar juist in taal tot uiting komen. En dat we soms niet begrepen worden, is een ervaringsgegeven, een niet te loochenen feit. En toch: de uitspraak van Top Naeff zelf bewijst, dat dit incidenteel is en niet tot een principiële kritiek op de taal aanleiding kan geven. Want we begrijpen deze uitspraak volkomen. En niet alleen de zogenaamde objectieve inhoud. We begrijpen ook het eigene van deze taal, van dit taal-

gebruik, en worden erdoor gegrepen. Hier openbaart zich onmiskenbaar een smartelijke bewogenheid. Slechts een bittere levenservaring immers - een zich, waarom dan ook, wanhopig eenzaam voelen - kan leiden tot een dergelijke generaliserende uitspraak, die voor een rustige bezinning als objectieve waarheid geen stand houdt. Deze bewogenheid openbaart zich ook in het ritme, al is ze daar tevens gedeeltelijk verborgen, gedeeltelijk verstild in een berusting - een berusting dus die de golfslag van de oorspronkelijke bewogenheid nog kent: ‘Ieder spreekt zijn eigen taal, voor de anderen onverstaanbaar’.

Dit is nu een voorbeeld uit duizenden. Hoevelen zijn er niet vele malen gegrepen door een taaluiting, speciaal door een taalkunstwerk, waarin, meer dan in andere taaluitingen, ‘een eigen taal’ gesproken wordt? Dit zijn machtige ervaringen, waartegen alle getheoretiseer over verschillen tussen mens en mens niets vermag. Zo is wel betoogd, dat we niets kunnen horen, als een schepel graan wordt uitgestort. Want honderdduizend maal niets - ‘niets’ is het geluid van één graankorrel - is nog niets. Maar dit betoog kan niet beletten, dat we toch iets horen.

De eigen taal is voor anderen verstaanbaar. Het is ook, goed beschouwd, geen eigen taal, het is een eigen taal*gebruik*. Ieder spreekt een voor een gehele gemeenschap geldende taal. Hij spreekt Nederlands, Frans, Chinees of wat anders. Ieder gedicht, ook het meest lyrische en persoonlijke, is in een bepaalde taal gemaakt en behoort tot de Nederlandse, de Franse of een andere letterkunde. Persoonlijk, ‘eigen’, is slechts de wijze, waarop het individu een reeds bestaande taal gebruikt.

En hiermee kom ik op Nietzsche terug, - de man, die zelf zo vaak, bijvoorbeeld in zijn ‘Zarathustra’, bewezen heeft, dat expressie, ook van het persoonlijke en intieme, van het verhevene en diepzinnige, in taal mogelijk is, - wàt ook Jan en alleman, wàt ook de gemiddelde mens of minder dan dat, met die taal mogen doen. Expressie is mogelijk, omdat het individu persoonlijk kan zijn in woordkeus en woordgebruik, in woordvorming en zinsconstructie, in klank en ritme. En als er onuitsprekelijke gevoelens zijn, als een gedeelte van het affectieve leven niet kan worden uitgedrukt, wie zal dan met

zekerheid durven beweren, dat dit principieel de schuld van de taal is en niet de schuld van ons, die hier de taal niet op de juiste wijze weten te hanteren? Laten we niet vergeten, dat het slechts een enkele gegeven is te vertolken wat in velen leeft, maar waar zij met hun woorden machteloos tegenover staan, en dat wat nu nog onuitsprekelijk lijkt, eens door een begenadigde kan worden uitgesproken.

Het ‘uit-drukken’ van een gevoel, van een stemming, is natuurlijk niet een ‘naar buiten drukken’, een naar buiten brengen van wat ‘in’ ons is. Een taalkunstwerk - ook een compositie, een schilderij - is iets totaal anders dan een gevoel. Ook het meest lyrische gedicht is een objectivatie, een transpositie. Dat het tevens een vulgarisering is van hetgeen zijn expressie moet vinden, kan ik niet geloven. Ik kan niet geloven, dat de taal voor het gemiddelde en middelmatige is uitgevonden, en - zoals Nietzsche toch eigenlijk bedoelt - nog altijd slechts voor en door het middelmatige bestaat. Als ik de gedichten van Boutens en Leopold lees, is het mij onmogelijk daarin iets aan te treffen van het vulgaire, van de smet, die - volgens Nietzsche - van de taal noodzakelijk in elk taalgebruik moet worden overgenomen. De taal - en dat wil zeggen: *een* taal, bijv. Nederlands of Frans - is niet vulgair. Vulgair is de mens, die van de taal op vulgaire wijze gebruik maakt. En als Nietzsche de taal die hij kritiseert niet van jongs af in gemeenschap met anderen had geleerd, zou hij de gedachten en gevoelens, die hij nu zo hooghartig boven de taal stelt, niet eens hebben gehad. Hij zou een dier, een bruut gebleven zijn.

Tegenover zijn mening kunnen we als polair contrast een andere stellen. Dresden zegt: ‘De dichterlijke taal is niet een over haar grenzen gedreven dagelijkse taal. Deze laatste is in wezen niets anders dan een beperking, een inkrimping en regulering van een uiterst rijke en dynamische taal, die alleen in de dichtkunst nog zuiver verschijnt. Evenzo is niet de mens van het dagelijkse leven het oorspronkelijke exemplaar en de dichter diens geëxalteerde evenbeeld. Deze laatste is de werkelijk uit de oorsprong levende, terwijl de dagelijkse mens hier dezelfde verschrompelde, gereguleerde eigenschappen heeft, als de taal, die hij spreekt’.[7]

Ook deze theorie is mij te extreem. Ik houd vol, dat de dichter en de dagelijkse mens dezelfde taal, bijv. Nederlands spreken, hoe groot

en (in een ander opzicht) hoe essentieel het verschil tussen hun gebruikswijzen ook moge zijn. In allen gevalle laat deze theorie op de poëzie geen smet kleven van de taal of de omgangstaal. En terecht, - al voeg ik daar onmiddellijk aan toe (wat ik trouwens reeds eerder heb gezegd), dat wij de omgangstaal, dat wij het dagelijkse, het gereguleerde en normale moeten kennen om de ‘dichterlijke’ taal in haar rijkdom, haar dynamiek en haar individualiteit te kunnen beleven. Maar zeker is de dichter een ‘uit de oorsprong levende’, een mens, in wie zich een wezenlijk aspect van het mens-zijn openbaart.

Wij allen zijn vaak, al te vaak, ‘dagelijkse mensen’. Maar willen wij verstandhouding bereiken met de dichter, willen wij deelhebben aan poëzie en aan literatuur in het algemeen, dan zullen wij ook in staat moeten zijn ‘uit de oorsprong te leven’ en te stijgen tot het niveau van wat Dresden met ‘de oorspronkelijke taal’ bedoelt.

Lang niet ieder mens is dit gegeven. Doelend op gevallen van volledig geslaagd lezen heb ik gezegd: in geen enkele andere situatie is de taal op zichzelf zozeer verstandhoudingsmiddel. Dit is in zekere zin waar. Maar in andere zin is het waar, dat juist de dichterlijke taal betrekkelijk weinigen bereikt en bereiken kan; dat aan veel meer voorwaarden dan in andere gevallen moet zijn voldaan, wil men van een werkelijke verstandhouding kunnen spreken. En hiermee zijn we dan, en nu voor het laatst, teruggekeerd tot de verschillen tussen mens en mens, waartoe elk denken over ‘verstandhouding’ onherroepelijk voert.

Daar zijn de miljoenen, die 's avonds de bioscopen bevolken en die luisteren naar het krolse gejammer, zonder hetwelk de omroepverenigingen blijkbaar niet financieel draagkrachtig kunnen blijven. Voor hen zijn Keats en Shelley, Verhaeren en Valéry, Boutens en Leopold niet eens namen. Er zijn musici, muziek-gevoeligen - die toch ook op hun wijze ‘uit de oorsprong leven’ - voor wie poëzie om de een of andere reden ontoegankelijk is, zoals er ook literatoren zijn, voor wie muziek niets betekent en die op melomanen de indruk van filisters moeten maken. ‘Uit de oorsprong kunnen leven’ is noodzakelijk, maar het is niet voldoende. Er is nu eenmaal voor elke kunst een zekere aanleg nodig, niet alleen voor het scheppen, maar ook voor het beleven daarvan. Legt men iemand, die de aanleg voor

poëzie niet heeft, een gedicht voor, dan zal hij er zeker wel wat van begrijpen. ‘Ik ween om bloemen in den knop gebroken’. Als hij Nederlands kent, zal hij begrijpen, dat iemand zit te huilen, omdat bloemen in de knop gebroken zijn, of althans dat iemand beweert dat hij dat doet. Maar datgene waarom het hier gaat, ont-gaat hem. De taal deelt hem iets mede, maar niet het essentiële. Dit ligt niet aan de taal, dit ligt aan de lezer.

Is er in het bedoelde opzicht een groot verschil tussen poëziegevoeligen en -ongevoeligen, ook de eersten vormen lang geen homogene groep. De een houdt van Valéry, maar Keats laat hem onbewogen; de ander kan diens voorkeur niet begrijpen en meent bij Keats de hoogste poëzie te vinden. En wie kennis neemt van de vaak onverkwikkelijke strijd tussen opeenvolgende dichtergeneraties of tussen de tot dezelfde generatie behorende dichtercoterieën, bemerkt van verstandhouding al bijzonder weinig; de ene groep verheerlijkt, wat de andere verguist.

Voorts kan dezelfde vrijheid die de expressie mogelijk maakt - de vrijheid van het individu om een taal op een persoonlijke wijze te hanteren - de communicatie ten zeerste belemmeren. Ik doel hier nu niet op would be-originelen, die in allerlei bizarrerieën hun kracht zoeken maar hun zwakte tot uiting brengen. Ik doel hier op echte kunstenaars. Het zijn meestal niet de geringsten, die tijdens hun leven weinig of geen verstandhouding met anderen bereikten. Dit moge, met wat ik reeds eerder heb gezegd, voldoende zijn om te laten zien, dat inderdaad vele voorwaarden moeten zijn vervuld, wil het contact tot stand komen. Als het tot stand komt, dan is dit daaraan te danken, dat er, ondanks alle verschillen, tussen mensen ook grote, en in het bedoelde verband essentiële, overeenkomsten kunnen bestaan. Stijl-elementen kunnen al hun glans verliezen, literaire genres kunnen ongenietbaar worden. Maar omgekeerd kan hetgeen nu onverstaanbaar is, voor een later geslacht verstaanbaar blijken en wordt een grote eenzame de stichter van een gemeenschap na zijn dood. En wie eens door een taalkunstwerk uit zijn dagelijksheid tot een hoogtepunt van zijn leven is opgevoerd, hij weet met zekerheid, dat de taal, ondanks veel, ondanks alles, ook als literaire taal een verstandhoudingsmiddel is.

Eindnoten:

voor het eerst verschenen in Menselijke Verstandhoudingsmiddelen ('*s-Gravenhage*, *1952*), *blz. 52-75*

1 Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des Hommes* (Paris, 1939), blz. 234.
2 Martin Buber, *Zwiesprache*, in *Dialogisches Leben*, *Gesammelte philosophische und pädagogische Schriften* (Zürich, 1947), blz. 135.
3 Mens en Melodie, VI, blz. 173.
4 Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, I^3 (Leipzig, 1923), blz. 122.
5 Fr. W. Nietzsche, *Streifzüge eines Unzeitgemässen*, 26.
6 H. Delacroix, *Le langage et la pensée* (Paris, 1930), blz. 89.
7 S. Dresden, *Existentie-philosophie en literatuurbeschouwing* (Amsterdam, 1946), blz. 31.